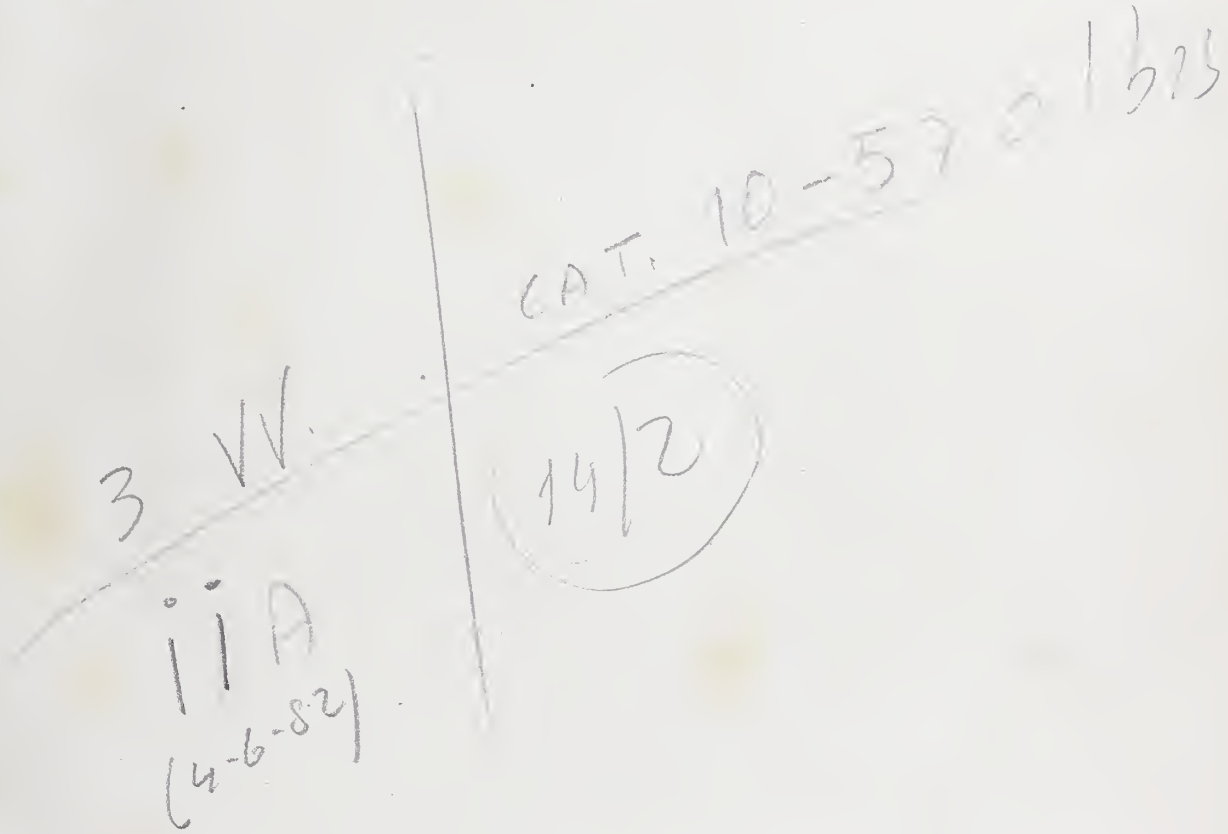
Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/larte2189unse



(un V. separato RLA (4-6-82)

L'ARTE

(già ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE)

DIRETTA

DA

ADOLFO VENTURI E DOMENICO GNOLI

ANNO II - 1899

ROMA

DANESI, EDITORE

M DCCC XCVIIII

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice

INDICI

I.

SOMMARI DEI FASCICOLI

Fascicolo I=III.

Giuseppe Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario, parte II, 1. — S. Morpurgo, Le epigrafi volgari in rima del « Trionfo della Morte », del « Giudizio universale e Inferno » e degli « Anacoreti » nel camposanto di Pisa, 51. — Gerolamo Biscaro, Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara, 88.

Bibliografia artistica, 98.

Miscellanea: - *Spigolature,* 114: Ancora delle due sculture romaniche nel Museo dell' Università di Ferrara (*V.*). - Ancora di Antonio da Monza, miniatore (*V.*). - La cornice della « Notte » del Correggio (*V.*). - Ancora sull'età della Basilica Ambrosiana (*G. B. Toschi*). — *Notizie varie,* 119. — *Ricordi:* Ferdinando Mazzanti. - Giorgio Duplessis, 123. — *Domande e risposte,* ivi.

Fascicolo IV=VII.

Giulio Ferrari, Bartolomeo Spani, architetto, scultore ed orefice (1468 †?), 125. — Gustavo Frizzoni, Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell'incremento dato ai Musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini, 147. — Carlo Loeser, I quadri italiani della Galleria di Stoccarda, 159. — Luigi Aldovrandi, Il Sepolcro di Santa Maria della Vita in Bologna e Nicolò Dall'Arca. 174. — Emilio Lovarini, Le Ville edificate da Alvise Cornaro, 191. — Federico Hermanin, Arte contemporanea (Ettore Roesler Franz), 213.

Bibliografia artistica, 217.

Miscellanea: - *Spigolature,* 247: Lo scultore romanico del San Mercuriale di Forlì (*A. Venturi*). - Descrizione del palazzo del *Te* di Mantova, di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall'Archivio Gonzaga (*Stefano Davari*). - Una lettera di Marco Zoppo. - Documenti sullo Squarzone (*a. j. r.*) - Ritratto di Antonio Van Dyck (*Mario Menotti*). - Quadro attribuito a Gregorio Schiavone del Museo del Louvre (*A. V.*). - Ritratti della famiglia Raggio di Genova, nella Galleria Nazionale di Roma (*E. Mauceri*). - Maschere di defunti ridotte a busti onorari (*A. V.*). - Scoperta di un dipinto di Antonio Mor (?) (*Mario Menotti*). - Un quadro di Scipion Gaetano nella Galleria Nazionale di Roma (*E. Mauceri*). - Un quadro della scuola del Bronzino, rappresentante il cardinal Bibbiena (*E. Mauceri*). - Un disegno di Michelangelo e una tavola del Bugiardini (*A. Venturi*). — *Notizie varie,* 262. — *Ricordi:* Dott. Luigi Facchini - Conte Enrico Delaborde, 280. — *Domande e risposte,* ivi.

Fascicolo VIII=X.

Hans Graeven, Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini, 297. — Gustavo Frizzoni, Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell'incremento dato ai Musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini (continuazione), 316. — Luigi Correra, Il Presepe a Napoli, 325. — E. Rocchi, Le artiglierie italiane del Rinascimento e l'arte del getto, 347. — J. B. Supino, Le porte del Duomo di Pisa, 373.

Miscellanea: - *Spigolature,* 392: Descrizione del palazzo del *Te* di Mantova, di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall'Archivio Gonzaga (continuazione) (*Stefano Davari*). - Sculture in legno della chiesa dei Sette Dolori a Vigevano (*Antonio Taramelli*). - *Nolizie varie,* 403.

Fascicolo XI=XII.

Gerolomo Biscaro, La tomba di Pietro di Dante a Treviso, 417. — Adolfo Venturi, Bartolomeo Veneto, 432. — Ugo Fleres, Arte contemporanea, 463.

Bibliografia artistica, 465.

Miscellanea: - *Spigolature*, 493: Il reliquiario Vagnucci di Cortona (*Girolamo Mancini*). - La cassa di San Cuniberto di Colonia (*Diego Sant'Ambrogio*). - Le opere di Niccolò dall'Arca (*Wilhelm Bode*). - Antonio Van Dick e il suo quadro per la Compagnia del Rosario in San Domenico di Palermo (*A. Salinas*). - Un documento relativo a Giacomo Tintoretto. - Il testamento di Paris Bordone. - Documenti su Bernardino de' Rossi, pittore pavese. - L'autoritratto del Padovanino. - Antonio Van Dick, da Palermo a Napoli. — *Notizie varie*, 502. — *Fotografie*, 525.

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

N.B. — Le illustrazioni segnate con un asterisco sono stampate su tavole fuori testo.

Pag.

1. « Pasce oves meas! » Bassorilievo d'un sarcofago del Museo Lateranense, v o fine del IV secolo 1
2. Quattro Camilli prigionieri barbari, condotti da soldati romani. Bassorilievo dell'arco di Settimio Severo al Foro Boario 3
3. Scena di commiato. Bassorilievo d'un cippo sepolcrale, principio del III secolo (Museo Lateranense) 4
4. « Camillo ». Statua di bronzo nel Museo del Louvre, I o principio del II secolo . . . 5
5. « Non lavabis mihi pedes in aeternum! » Bassorilievo d'un sarcofago del Museo Lateranense, IV o V secolo. 6
6. « Collocatio » d'un cadavere. Bassorilievo della tomba degli « Arterii », II secolo (Museo Lateranense). 7
7. Sacrifizio. Bassorilievo dell'ara ceretana, principio del I secolo (Museo Lateranense) . . 8
8. Mantele. Bassorilievo del Museo Capitolino, II secolo. 9
9. Sacrifizio. Bassorilievo dell'ara del tempio di Vespasiano a Pompei, fra il 63 e il 79 . 10
10. Popa e Camillo. Gruppo in bronzo del Museo Kircheriano. 11
11. Due Camilli. Bassorilievo del Museo delle Terme, I secolo 13
12. Dettaglio d'un sacrifizio. Bassorilievo dell'arco di Traiano a Benevento 14
13. Due Camilli. Bassorilievo dell'arco di Settimio Severo al Foro Boario. 15
14. Quattro Camilli. Bassorilievo dell'arco di Traiano a Benevento 16
15. Diacono, papa, arcivescovo. Miniatura dell'« Exultet » barberiniano, fine del XII secolo 17
16. Due « Delicatae ». Bassorilievo d'un sarcofago del IV secolo (Museo Lateranense). . 19
17-18. *a*) Cinque santi vescovi; *b*) Processione. Miniature del « Menologium » di Basilio II (Biblioteca Vaticana) 20
19. Banchetto funebre. Affresco del cimitero dei Santi Pietro e Marcellino, prima metà del secolo III 21
20. Cavaliere romano. Bassorilievo d'Ostia, principio del III secolo (Museo Lateranense). . 22
21-22. *a*) Ordinazione dei diaconi; *b*) Ordinazione dei suddiaconi. Miniature del Pontificale di Landolfo, fra il 969 e il 984 (Biblioteca Casanatense) 23
23. Dettaglio del corteo dei togati. Bassorilievo dell'« ara pacis » di Augusto (Firenze, Uffizi) 25
24. Dettaglio di un sacrifizio. Bassorilievo dell'« ara pacis » di Augusto. 26
25-26. *a*) Ordinazione dei preti; *b*) « Benedictio fontis ». Miniature del Pontificale di Landolfo, fra il 969 e il 984 (Biblioteca Casanatense). 29
27. La gerarchia. Miniatura del Sacramentario di Autun, prima metà del secolo IX (Biblioteca del Seminario, Roma) 31
28. Diacono col rotolo d'« Exultet »; arcivescovo accanto al cereo pasquale. Miniatura dell'« Exultet » della Biblioteca Vaticana, XI sec. 32
29. Gioveniano, suddiacono, offre un libro a San Lorenzo. Miniatura del IX secolo (Biblioteca Vaticana) 33
30. Traslazione del corpo di San Clemente. Affresco della basilica sotterranea di San Clemente, anteriore al 1084 34
31. Coro degli arcivescovi. Miniatura del XI secolo (Biblioteca Vaticana). 35
32. Diacono nell'atto di cantare l'« Exultet ». Miniatura del rotolo d'« Exultet », XI secolo (Biblioteca Casanatense) 37
33. San Crisostomo; San Clemente Ancirano. Dettaglio del trittico casanatense, XI secolo 38

Pag.

34. Arcivescovo in mezzo al suo clero. Miniatura dell'« Exultet » della Biblioteca Vaticana, XI secolo 39
35. Cristo con l'Imperatore Alessio. Miniatura del XI secolo (Biblioteca Vaticana). . . . 41
36. Costantino e Sant'Elena. Parte dell'ala sinistra del trittico della crocifissione (Museo di Berlino) 43
37. Martirio di cinque santi. Miniatura del « Menologium » di Basilio II (Biblioteca Vaticana). 45
38. Sacerdotessa d'Iside. Bassorilievo d'un cippo sepolcrale, prima metà del I secolo (Museo delle Terme, Roma). 47
39. Quattro santi diaconi. Dettaglio d'un fianco della mensa dell'altare maggiore nella basilica di Sant'Ambrogio in Milano 50
40. San Clemente nell'atto di celebrare la Messa. Affresco nella basilica sotterranea di San Clemente in Roma, anteriore al 1084. . . . ivi
41. Trionfo della Morte (Camposanto di Pisa) . 51
42. Detto. Cartello centrale 52
43. Detto. Di sotto, nel cartello a destra: « Io non attendo »; nel cartello di mezzo: « Nota qui » 53
44. « I gaudenti ». Di sotto le scritte: « Femina vana », a sinistra; « O anima », a destra (ivi) 55
45. « La cavalcata ». Sotto al levriero: « O tu che porti » (ivi) 58
46. San Macario (ivi). 59
47. I romiti (ivi) 60
48. Gli storpi, col cartello: « Da che prosperitade » (ivi) 62
49. Incisione dell'Albertina di Vienna 64
50. Il giudizio universale e l'Inferno (Camposanto di Pisa) 65
51. Gli anacoreti (ivi) 70
52. San Paolo e Sant'Antonio (ivi) 72
53. Morte di San Paolo (ivi) 73
54. Sant'Ilarione e il drago (ivi). 74
55. San Zozima e Santa Maria Egiziaca (ivi) . 76
56. San Macario e il Demonio travestito (ivi) . 77
57. Pafnuzio e Onofrio (ivi) 79
58. Sepoltura di Sant'Onofrio (ivi) 80
59. La tentatrice del romito e Sant'Alessandra (ivi) 83
60. Santa Marina (ivi) 84
61. Monumento di Ubertino da Carrara (Chiesa degli Eremitani in Padova) 89
62. Monumento di Jacopo da Carrara (ivi) . . 91
63. Arca del giureconsulto Rainerio (Chiostro del Santo, in Padova) 93
64. Arca di Giovanni Scaligero (Cimitero degli Scaligeri, Verona) 95
65. Sculture romaniche, nella corte dell'Università ferrarese 114

Pag.

66. Frammenti di un libro miniato da Antonio da Monza (Galleria degli Uffizi) 115
67. Cornice della « Notte » del Correggio nella chiesa di San Prospero a Reggio d'Emilia . 116
68*. Un ritratto del Velasquez, appartenente al principe Doria (Roma). 124
69. Duomo di Reggio Emilia. Tomba del vescovo Buonfrancesco Arlotti 126
70. Chiostro di San Pietro (Reggio Emilia) . . 127
71. Lo stesso (ivi). 128
72. Duomo di Modena. Monumento di Molza . 129
73. San Prospero in Reggio Emilia. Sepolcro di Rufino Gabloneta 130
74. Sepolcro di P. Valeri Malaguzzi (Duomo di Reggio Emilia) 131
75. Reliquiario (ivi) 132
76. Altro reliquiario (ivi) 133
77. Gruppo in rame nella facciata (ivi) . . . 134
78. Porta Cerretti, particolare del fregio (Museo civico di Reggio Emilia) 135
79. Lo stesso (ivi). 136
80. Lo stesso (ivi). 137
81. Palazzo in via Boiardi (Reggio Emilia) . . 138
82. Lo stesso (ivi). 139
83-84. Due capitelli in Casa Ruini (ivi) . . . 140
85-88. Quattro capitelli (ivi) 141
89. Palazzo in via Boiardi (ivi) 143
90. Porta in casa Fossa (ivi) 144
91. Battitoio di casa Fossa (ivi) 145
92. Madonna di Andrea Solario (Museo Poldi-Pezzoli, Milano) 148
93. Altra di Alvise Vivarini (National Gallery, Londra) 149
94. Ritratto di Senatore veneto. Quadro di Andrea Solario (Galleria di Brera, Milano). . 150
95. Un Nazzareno dello stesso (Galleria del marchese Spinola delle Pelliccerie, Genova) 151
96. Altro dello stesso (Museo Poldi-Pezzoli, Milano) 152
97. « L'Addolorata ». Quadro di Simone Mailly di Chalons (Galleria Borghese, Roma) . . 153
98. « Ecce Homo ». Dipinto dello stesso (ivi) . 155
99. Madonna, di Andrea Solario (Collezione Schweitzer, Berlino). 157
100. Gesù morto di Gio. Bellini (Gall. di Stuttgart) 161
101. Madonna, di Vincenzo Catena (ivi) . . . 163
102. Angelo, di Palma Vecchio (ivi). 165
103. Madonna, di detto (Galleria di Berlino). . 167
104. « Sacra Famiglia », di detto (ivi) 169
105. « Sacra Famiglia », di Bonifacio Veronese (Galleria di Stuttgart) 171
106. Monumento di Annibale Bentivoglio (San Giacomo in Monte, Bologna) 175
107. Gruppo, di Nicolò dall'Arca (Santa Maria della Vita, Bologna). 176

Pag.

108-111. Particolari del gruppo (ivi) . . . 177-179
112. Parte superiore dell'arca di Nicolò di Puglia (San Domenico, in Bologna). 180
113-116. Figure dell'arca (ivi) 181-184
117. Madonna di Piazza (Palazzo comunale di Bologna). 185
118. Pietra tombale di Domenico Garganelli (Museo civico di Bologna) 187
119. Portico di Campagna Lupia (Dolo Veneto). 193
120. Palazzo vescovile di Luvigliano (Veneto) . ivi
121. Particolare di detto 195
122. Arco mediano della Loggia del Falconetto (ivi) ivi
123*. Ritratto di Alvise Cornaro (Galleria Pitti, Firenze) 196
124. Chiesa di Codevigo 197
125. Altare della chiesa (ivi) 199
126. Arco della Villa Benvenuti (Este) 201
127. Particolare di detto 203
128-130. Acquarelli di Ettore Roesler Franz 214-216
131*. Ponte Lupo, presso Tivoli, dello stesso . ivi
132*. Le rovine di Saxula, dello stesso. . . . ivi
133*. Gli stagni di Maccarese, dello stesso . . ivi
134-138. Cassetta argentea cristiana in San Nazario (Milano) 241-244
139. Lunetta sulla porta di San Mercuriale (Forlì) 247
140. « Il sogno di San Marco » (Magazzino della Basilica di San Marco, Venezia) ivi
141. Altorilievo nella chiesa della Salute (Venezia) 248
142. Pianta del Palazzo del Te (Mantova). . . 249
143. Quadro attribuito a Gregorio Schiavone (Museo del Louvre, Parigi) 255
144. Busto attribuito ad Antonio Rizzo (Museo Correr, Venezia) 257
145. Tavola del Bugiardini in Santa Maria Novella (Firenze). 260
146. Disegno di Michelangelo, nella Galleria Nazionale a palazzo Corsini (Roma) 261
147. Tavola dello Spanzotti (R. Pinacoteca, Torino) 267
148. Progetto del Bernini per il palazzo di Montecitorio (Collezione del principe Doria, Roma) 277
149. Oggetti della tomba di Clemente IV in Viterbo: Manichetti di seta e maglia, supposti parte inferiore dei guanti; due pezzi circolari di seta, forse applicati sul dorso dei guanti; frammenti ossidati di una placca di stagno applicata sopra una pezza di tessuto greve a maglia; due suole di sughero; pettorale di seta a ricami d'argento; calze tessute in seta e calzari pure di seta 281
150. Larga placca con anello. Oggetto della tomba suddetta 282
151-152. Due frammenti di stoffa, decorazione del piviale, con la rappresentazione delle sette arti liberali (tomba suddetta). . . . 283
153. Oggetti della tomba suddetta: Suggello di cera rossa; pendagli sferici di rame, completamente ossidati; disco metallico contornato da filigrana, con la figura di San Marco in vetro; disco con ornati a filigrana con pietre; disco metallico simile al primo, con la leggenda « S. Joh. Baptista »; due spille ossidate con la capocchia ornata di pietra senze valore. ivi
154. Decorazioue del paludamento, con istorie della vita della Vergine e del Cristo (tomba suddetta). 285
155. Mitra di seta con due bende; cingolo di seta con pendagli di filo metallico; cingolo di seta con cordoni (ivi) 286
156-157. Coperta eburnea di un Evangeliario (Biblioteca Barberini, Roma). 289 290
158-161. Sculture in avorio (Museo di Classe, Ravenna) 291-294
162*. Ritratto del Velasquez (Collezione privata romana) 296
163. Cofanetto pisano. Faccia laterale lunga . . 298
164. Cofanetto del Museo di Darmstadt. Coperchio 299
165. Lo stesso. Faccia laterale lunga 300
166. Lo stesso. Faccia laterale corta. ivi
167. Lo stesso. Seconda faccia laterale lunga . 301
168. Lo stesso. Seconda faccia laterale corta. . ivi
169. Cofanetto di monsignor Bethune. Faccia laterale corta. 302
170. Lo stesso. Seconda faccia laterale corta . . 303
171. Cofanetto di Rheims 304
172. Frammento d'avorio del British Museum . 305
173. La Vergine e Gesù. Cofanetto di Firenze, coperchio ivi
174. San Giovanni Battista e San Giovanni Crisostomo. Lo stesso, coperchio 306
175. I martiri Sergio e Bacco. Lo stesso, faccia laterale corta 307
176. Pietro e Paolo. Lo stesso, seconda faccia laterale corta. 308
177. I Santi Giovanni Battista, Filippo, Stefano, Andrea, Tommaso. Tavoletta del South-Kensington Museum 309
178. Avorio del Museo Oliveriano di Pesaro. . 311
179. Scena dell'Antico Testamento, sulla porta del duomo di Pisa, del Bonanno 313
180. Santo vescovo, di Vincenzo Foppa, presso il marchese A. L. Trivulzio (Milano). . . 317
181. Altro santo vescovo, di detto (ivi). . . . 318
182. Madonna col Bambino e cinque angeli (ivi) 319
183. La Vergine Annunziata dall'Angelo (Raccolta di G. B. Virtadini) 321
184. Madonna col Bambino (Museo Poldi-Pezzoli, Milano) 323

Pag.

185. La Vergine e San Giuseppe (Presepe di San Giovanni a Carbonara, Napoli) . . . 326
186. Angeli (ivi) 327
187. Profeti (ivi) 329
188. Sibille (ivi) 331
189. La Vergine (Presepe nella Cappella del Sannazaro a Mergellina, Napoli) 332
190-193. Figure di pastori (ivi) 333-337
194. Presepe di Antonio Rossellino (Napoli) . . 339
195. La Nascita (Presepe di Domenico Sdanghi (ivi) 341
196. Mortaio mantovano del 1322 348
197-200. Artiglierie italiane della prima metà del secolo XV 349
201-202. Due disegni di due bombarde della metà del secolo XV 351
203-205. Tre disegni di bombarde della metà del secolo XV, del Pisanello 353
206-211. Sei bocche da fuoco della metà del secolo XV, di Francesco di Giorgio Martini . 355
212. Colubrina, fine secolo XV 356
213. Frammento di falconetto del 1500 (Museo nazionale di artiglieria, Roma) 357
214-215. Artiglierie italiane del principio del secolo XVI 359
216-217. Due falconi parmensi del 1553 . . . 361
218. Ritratto di Alfonso I d'Este. Scuola ferrarese, da un ritratto perduto di Tiziano (Regia Galleria Pitti, Firenze) 366
219. Altro, di Battista del Dosso (R. Galleria Estense di Modena) 367
220. Colubrina ferrarese detta « Regina » . . . 371
221. Cannone urbinate del 1565 (Museo nazionale d'artiglieria) ivi
222*. Porte in bronzo del Duomo di Pisa . . . 372
223. Disegni per le porte del Duomo di Pisa, di Raffaello Pagni 375
224*. Particolari della porta principale (ivi) . . 376
225. Prospetto della porta centrale (ivi) 381
226. Detto della porta a sinistra, verso il camposanto (ivi) 383
227. Detto della porta a destra, verso l'ospedale (ivi) 385
228*. Particolari della porta principale (ivi) . . 388
229. Lo sposalizio della Vergine (Chiesa dei Sette Dolori, in Vigevano) 401
230. La visitazione (ivi) ivi
231. L'adorazione dei Magi (ivi) ivi
232. La fuga in Egitto (ivi) 402
233. Gesù fra i dottori (ivi) ivi
234. Statuette di sei profeti (ivi) ivi
235. Parte centrale di affresco recentemente scoperto (Madonna del Monte, a Varese) . . 403
236. « La nascita della Vergine » (Altare di Carpiano) 406

Pag.

237. « L'incoronazione della Vergine » (ivi) . . 407
238. Epitafio e frammenti della tomba di Pietro di Dante (Treviso) 419
239. Statua giacente di Pietro di Dante (ivi) . . 421
240. Frammenti della tomba di Pietro di Dante (ivi) 422
241. Monumento del Doge Andrea Dandolo, nella chiesa di San Marco a Venezia 423
242. Monumento del vescovo Castellano, nella Cattedrale di Treviso 424
243. Ricostruzione grafica della tomba di Pietro di Dante 425
244*. Madonna, già di casa Martinengo, di Bartolomeo Veneto 432
245. Madonna, dello stesso (Galleria dell'Accademia di belle arti, Venezia) 433
246. Madonna, dello stesso (Gall. Crespi, Milano). 434
247. Madonna, dello stesso (Galleria di Bergamo) 435
248. Madonna, dello stesso (Palazzo ducale di Venezia) 436
249*. Disegno, dello stesso (Accademia Albertina di Vienna ivi
250. Madonna, dello stesso (Galleria di Stuttgart) 437
251. Mezzo busto virile, dello stesso (Galleria di Nancy) 438
252. Disegno, dello stesso (Biblioteca Ambrosiana, Milano) 439
253. « La Resurrezione », dello stesso (Casa Roncalli, Bergamo) 440
254*. Ritratto, dello stesso (Galleria Crespi, Milano) ivi
255. « Pietà », dello stesso (Chiesa di San Pietro d'Orzio, Bergamo) 441
256. Santi, dello stesso (Galleria Lochis, Bergamo) 442
257. Paesaggio, dello stesso (Galleria Carrara, ivi) ivi
258. « Santa Caterina », dello stesso (Galleria dell'Istituto Staedel, Francoforte) 443
259. Madonna, dello stesso (Galleria Ambrosiana, Milano) 444
260. Madonna adorante, dello stesso (Raccolta Benson, Londra) 445
261. Ritratto muliebre, dello stesso (Casa Perego, Milano) 446
262. Ritratto virile, dello stesso (ivi) 447
263. L'uomo del labirinto, dello stesso (Galleria di Cambridge) 448
264*. Ritratto di gentiluomo, dello stesso (Raccolta L. Goldschmidt, Parigi) ivi
265. « Cortigiana », dello stesso (Istituto Staedel, Francoforte) 449
266. Disegno, dello stesso (Accademia Albertina, Vienna) 450
267. Ritratto virile, dello stesso (Galleria Nazionale, Roma) 451

Pag.

268. Ritratto virile, dello stesso (Raccolta Holford, Londra) 452
269. Ritratto muliebre, dello stesso (Proprietà Doria, Genova) 453
270. Ritratto di vecchio signore, dello stesso (Galleria Ambrosiana, Milano). 455
271. Suonatrice di liuto, dello stesso (Proprietà Del Mayno, ivi) 456
272*. « Santa Caterina », dello stesso (Galleria Borromeo, ivi). ivi
273. Figura muliebre, dello stesso (Proprietà Melzi, ivi) 457
274. « Santa Caterina », dello stesso (Galleria di Glasgow). 458
275. « Salome », dello stesso (R. Galleria di Dresda) 459
276*. Ritratto di gentiluomo, dello stesso (Raccolta Turcher, Roma) 460
277. Ritratto di Ludovico Martinengo, dello stesso (Galleria Nazionale, Londra). 461
278*. Figurina di negro, di F. Cifariello . . . 464
279. Il reliquiario Vagnucci (Cattedrale di Cortona) 495
280. Ancona di Luca Signorelli (Duomo di Perugia). 497

Pag.

281. « La fuga in Egitto », di Luca Cranach (Collezione H. Levi, Monaco). 503
282. Duca Enrico il Pio, dello stesso (Galleria di Dresda) 504
283. La duchessa Caterina, dello stesso (ivi) . . 505
284. Il cardinale Alberto di Brandeburgo adorante il Crocefisso, dello stesso (Galleria di Augsburg) 506
285. Ritratto di Maurizio di Sassonia, dello stesso (presso il Granduca di Hesse) 507
286. Madonna sotto il pometo, dello stesso (Museo dell'Eremitaggio, Pietroburgo). . . . 509
287. Lord Filippo Wharton a 19 anni, dello stesso (ivi) 512
288. Gian Vincenzo Imperiale, procuratore della Repubblica genovese, dello stesso (R. Museo, Bruxelles) 513
289. Lord Bristol ed il primo duca di Bedford, dello stesso (Galleria del Duca di Devonshire) 515
290. A. van Dyck, dello stesso (proprietà del barone G. Franchetti, Venezia) 517
291. « Sacra Famiglia », dello stesso (Collezione Morris Kahn, Parigi) 519
292. Ambrogio Spinola, dello stesso (ivi) . . . 521

III.

INDICE DEGLI AUTORI

A. C., vedi Cervesato (Arnaldo).

a. j. r., vedi Rusconi (Arturo John).

Aldovrandi (Luigi), Il sepolcro di Santa Maria della Vita in Bologna e Nicolò dell'Arca, 174.

« Ancora » Henry Thode: Andrea Castagno in Venedig (Recensione), 105.

A. V., vedi Venturi (Adolfo).

Bariola Giulio [G. B.], G. Agnelli, V. Giustiniani: Il Museo di Schifanoia in Ferrara (Recensione), 99.

— P. Molmenti: Il Palazzo dei Dogi e la Biblioteca di San Marco (Recensione), 111.

— L. Beltrami: Il cavalier Bernino caricaturista (Recensione), 112.

— Polifilo: Roma finis saeculi (Recensione), 220.

— « Codices e vaticanis selecti », etc. Vol. I (Recensione), 239.

— D. Sant'Ambrogio: L'antica cella del priore nella Certosa di Pavia (Recensione), 239.

— U. Angeli: Personificazione delle città, paesi e fiumi di Toscana festeggianti le nozze di Cosimo I ed Eleonora di Toledo (Recensione), 467.

— G. B. Intra: Sabbioneta (Recensione), 471.

— A. Campani: Di alcuni dipinti che si conservano alla Novalesa (Recensione), 484.

— R. Artioli: Il fontanone di Ponte Sisto in Roma (Recensione), 488.

Bedeschi (Giovanni), J. B. Supino: Sandro Botticelli (Recensione), 487.

Biscaro (Gerolamo), Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara, 88.

— La tomba di Pietro di Dante a Treviso, 417.

Bode (Wilhelm): Le opere di Niccolò dell'Arca, 493.

Calzini Egidio: Notizie delle Marche, 408, 522.

— Notizie di Romagna, 409.

Carotti (Giulio), Notizie di Lombardia, 269, 403.

— Notizie di Toscana, 274.

Cervesato (Arnaldo) [A. C.], Boyer d'Agen: Pinturicchio (Recensione), 107.

— F. Ehrle, H. Stevenson: Les fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican (Recensione), 235.

Correra (Luigi), Il Presepe a Napoli, 325.

— Latil: Le miniature nei rotoli dell' « exultet » (Recensione), 489.

Davari (Stefano), Descrizione del Palazzo del Te di Mantova, di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall'archivio Gonzaga, 248, 392.

E. M., vedi Mauceri (Enrico).

Ett. M. vedi Modigliani (Ettore).

Ettemme, vedi Modigliani (Ettore).

Fabriczy (Karl. von): Appendice alla Rivista delle riviste straniere per l'anno 1898. Studi e memorie sull'arte italiana, pubblicati nel 1898 nelle principali Riviste di storia dell'arte in Germania, 227.

— Fritz Knapp: Piero di Cosimo, ein Uebergangsmeister von florentiner Quattrocento zum Cinquecento (Recensione), 233.

— J. von Schlosser: Die Werkstatt der Embriachi in Venedig (Recensione), 489.

Ferrari (Giulio), Bartolomeo Spani, architetto, scultore ed orefice (1468 †?), 125.

Filangieri di Candida (Antonino), Notizie napoletane, 411, 523.

— Notizie di Puglia, 413.

Fleres (Ugo), Arte contemporanea: Filippo Cifariello, 463.

Fogolari (Gino), E. Schaeffer: Die Frau in der venezianischen malerei (Recensione), 466.

— G. Urbini: L'arte nelle tradizioni e nell'avvenire d'Italia (Recensione), 467.

— H. Mackowski: Jacopo del Sellaio (Recensione), 483.

— J. Wilpert: Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten (Recensione), 492.

Fraschetti (Stanislao), L'Esposizione Berniniana in Roma, 119, 276.

— Notizie romane, 414.

Frizzoni (Gustavo), P. da Ponte: L'opera del Moretto (Recensione), 107.

Frizzoni (Gustavo), Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell'incremento dato ai Musei di Milano dal direttore Giu seppe Bertini, 147, 316.
G. B., vedi Bariola (Giulio).
G. G., vedi Giovannoni (Gustavo).
Giovannoni Gustavo [G. G.], M. Magistretti: Appunti per la storia dell'Abbazia di Civate (Recensione), 237.
Giuffrey (Jean), Notizie di Francia, 265.
Graeven (Hans), Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini. (In occasione del XII Congresso internazione degli Orientalisti in Roma), 297.
Hermanin (Federico), Rivista delle riviste straniere, 101, 221, 472.
— Arte contemporanea (Ettore Roesler Franz), 213.
— « Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongress in Amsterdam » (Recensione), 220.
— A. V. Schmarsow: Relazione sull'Istituto storico-artistico di Firenze (Recensione), 220.
— M. Schmid di Aachen: La scuola dell'arte nelle scuole superiori di commercio (Recensione), 220.
— John Kruse: La nuova letteratura storico-artistica in Isvezia (Recensione), 220.
— H. Graeven: Una cassetta argentea cristiana (Recensione), 240.
— E. Wuscher-Becchi: L'origine della tiara papale e della mitra vescovile ricercata nei monumenti antichi (Recensione), 245.
Jacobsen (Emil): Ancora sulla « Primavera » del Botticelli, 280.
Leonardi (Valentino) [V. L.], G. Zippel: Un ritratto celebre di Bernardo Clesio (Recensione), 98.
— G. Biadego: Intorno a Paolo Veronese (Recensione), 105.
— F. Argnani: Sul pittore Giovanni da Oriolo (Recensione), 106.
— P. Sgulmero: Il Moretto a Verona (Recensione), 106.
— P. Caliari: Intorno a Paolo Veronese (Recens.), 231.
— S. Caperle: Opere d'arte di ragione privata. Vandalismo individuale e diritto sociale. Principî, leggi, riforme (Recensione), 467.
Loeser (Carlo), I quadri italiani della Galleria di Stoccarda, 159.
Lovarini (Emilio), Le ville edificate da Alvise Cornaro, 191.
Mackowsky (Hans), Notizie di Germania, 262.
Mancini (Girolamo), Il reliquiario Vagnucci di Cortona, 493.
Mauceri (Enrico) [E. M.], Esposizione dell'opera di Francesco Bartolozzi nel Gabinetto Nazionale delle stampe in Roma, 119.
— Ritratti della famiglia Raggio di Genova, nella Galleria Nazionale di Roma, 256.
— Un quadro di Scipion Gaetano nella Galleria Nazionale di Roma, 258.
— Un quadro della scuola del Bronzino rappresentante il cardinal Bibbiena, 259.
— Notizie Romane, 276.
— Notizie dalla Sicilia, 415, 524.
— G. Biadego: Case scomparse (Recensione), 99.
— C. Airaghi: Una Pompei medioevale (Recensione), 100.
— E. Bertaux: L'autore degli affreschi del Duomo d'Atri (Recensione), 107.
— A. Bellucci: Sulla scala esterna del Palazzo del Popolo a Perugia (Recensione), 111.
— A. Chiappelli, A. Chiti: Andrea del Verrocchio in Pistoia (Recensione), 237.
Mengotti (Mario), Ritratto di Antonio Van Dyck, 254.
— Scoperta d'un dipinto di Antonio Mor (?), 258.
— Notizie del Belgio: L'Esposizione di opere del Van Dyck ad Anversa, in occasione del III Centenario dalla nascita del Maestro, 511.
Modigliani (Ettore) [Ett. M. - Ettemme], Rivista delle riviste italiane, 102, 223, 476.
— Esposizione dell'opera di Edward Burne Jones, 121.
— Esposizione di opere di Rembrandt, 121.
— E. Ridolfi: Le Gallerie di Firenze, (Recensione), 218.
— E. Ridolfi: La Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova in Firenze (Recensione), 218.
— J. B. Supino: Il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze (Recensione), 219.
— A. Filangieri di Candida: Le placchette del Museo Nazionale di Napoli (Recensione), 219.
— G. Carocci: La Galleria della Collegiata di Empoli (Recensione), 219.
— U. Fleres: La Pinacoteca dell'Ateneo di Brescia (Recensione), 229.
— V. Malamani: Rosalba Carriera (Recensione), 230.
— A. Venturi: Galleria Nazionale e Gabinetto delle stampe in Roma (Recensione), 234.
— G. Carotti: R. Galleria di Brera in Milano: Giovanni Boltraffio (Recensione), 236.
— A. Venturi: La miniatura ferrarese nel secolo XV e il « Decretum Gratiani » (Recensione), 240.
— A. Venturi: Museo etnografico, preistorico, kircheriano. Lo smalto bizantino del Redentore (Recensione), 240.
— A. Venturi: Basilica di Sant'Ambrogio in Milano. Stoffa del pallio ambrosiano (Recensione), 246.
— Notizie d'Inghilterra, 262, 502.
— Dittico d'avorio nella Biblioteca Barberini, 287.
— Notizie di Francia, 510.
Morpurgo (S.), Le epigrafi volgari in Roma. Del « Trionfo della morte ». Del « Giudizio universale e inferno ». Degli « Anacoreti » nel Camposanto di Pisa, 51.
Piuccio (Clotaldo), Notizie di Venezia, 272.
Rocchi Enrico, Le artiglierie italiane del Rinascimento e l'arte del getto, 347.

Rusconi (Arturo John) [*a. j. r.*], Documenti sullo Squarzone, 254.
— Notizie del Belgio, 262.
— I disegni di maestri italiani nella collezione Habich a Kassel, 264.
— Restauri nella chiesa della Madonna dei Monti in Roma, 279.
— Documenti su Bernardino de' Rossi, pittore pavese, 501.
— L'autoritratto del Padovanino, 502.
— R. Faccioli: Relazione dei lavori dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia (1892-97) Recensione, 99.
— F. Malaguzzi Valeri: L'architettura a Bologna nel Rinascimento (Recensione), 110.
— E. Male: L'art religieux du XIII siècle en France, (Recensione), 217.
— M. Rooses, Ch. Ruelens: Correspondance de Rubens (Recensione), 236.
— F. Berchet: IV relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto (Recensione), 471.
— A. D'Andrade: Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria (Recensione), 471.
— G. Di Marzo: La pittura a Palermo nel Rinascimento (Recensione), 485.
Salinas (Antonino), Antonio Van Dyck e il suo quadro per la Compagnia del Rosario in San Domenico di Palermo, 499.
Sant'Ambrogio (Diego), La cassa di San Cuniberto di Colonia, 498.
Supino (Igino Benvenuto), Le porte del Duomo di Pisa, 373.
Taramelli (Antonio), Notizie del Piemonte e della Liguria, 267, 405.
— Sculture in legno della Chiesa dei Sette Dolori a Vigevano, 400.
Toschi (G. Battista), Ancora sull'età della Basilica Ambrosiana, 116.
Urbini (Giulio), Notizie umbre, 279.
V., vedi: Venturi (Adolfo).
V. L., vedi: Leonardi (Valentino).
Venturi (Adolfo) [A. V. - V], Ancora delle due sculture romaniche nel Museo dell'Università di Ferrara, 114.
— Ancora di Antonio da Monza, miniatore, 114.
— La cornice della « Notte » del Correggio, 114.
— Ferdinando Mazzanti, Giorgio Duplessis (Necrologie), 123.
— Ritratto del Museo Correr, supposto di Cesare Borgia, 123.
— Clipeo votivo del Museo del Louvre, 123.
— Lo scultore romanico del San Mercuriale di Forlì, 247.
— Quadro attribuito a Gregorio Schiavone nel Museo del Louvre, 254.
— Maschere di defunti ridotte a busti onorari, 256.
— Un disegno di Michelangelo e una tavola del Bugiardini, 259.
— Luigi Facchini; Enrico Delaborde (Necrologie), 280.
— Bartolomeo Veneto, 432.
— Notizie di Germania: l'Esposizione di Luca Cranach a Dresda, 503.
— Edmondo Solmi: Leonardo da Vinci (Recensione), 98.
— Heinrich Wölfflin: Die klassische Kunst (Recensione), 98.
— Walter Armstrong: Catologue of pictures in Ireland (Recensione), 100.
— A. Baudi di Vesme: Catalogo della R. Pinacoteca di Torino (Recensione), 100.
— Catalogue des peintures de la Galerie Nationale de Budapest (Recensione), 100.
— M. Guggenheim: Due capolavori di Antonio Rizzo (Recensione), 110.
— Federigo Argnani: Il rinascimento delle ceramiche in Faenza (Recensione), 111.
— Sidney Colvin: A Florentine Picture, ecc. (Recensione), 111.
— Schnutgen: Neuendecktes Sassanidengewerbe in St. Kunibert zu Köln (Recensione), 113.
— G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe: Storia della pittura fiamminga (Recensione), 231.
— A. Melani: Manuale di scultura antica e moderna (Recensione), 465.
— A. Somof: Ermitage impérial. Catalogue de la Galerie des tableaux (Recensione), 470.
— Dehio: Verzeichniss der städtischen Gemälde-Sammlung in Strassburg (Recensione), 471.
— P. Flat: Les prémiers vénitiens (Recensione), 482.
Wilpert (Giuseppe), Un capitolo di storia del vestiario. Parte II, 1.

Bibliografia artistica:

Estetica, iconografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte, 98, 217, 446.
Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie, guide nazionali o cittadine, illustrazioni di luoghi, 99, 218, 470.
Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane, 101, 221, 472.
Pittura, 105, 229, 482.
Scultura, 110, 237.
Architettura, 110, 237, 488.
Arti minori: Miniatura, musaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legatura di libri, ecc., 111, 240, 489.
Arti grafiche, 111, 245.
Arti tessili e costume, 113, 245, 492.

Album, guide e resoconti di esposizioni, cataloghi di vendite pubbliche, bollettini di Società, atti di Congressi: 220, 471.
Dizionari, enciclopedie, trattati generali, atlanti, manuali, 465.
Tecnica e pedagogia artistica, 467.
Legislazione artistica, controversie giuridiche, 467.

MISCELLANEA:

Spigolature, 114, 247, 392, 493.
Notizie varie, 119, 262, 403, 502.
Ricordi, 123, 280.
Domande e risposte, 123, 280.
Elenco di recenti pubblicazioni, 416.
Fotografie, 525.

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

N.B. La lettera *n* posta dopo il numero della pagina, significa che il nome dell'artista ricorre nelle note.

A

Aelst, 263.
Agostino de Mozanega, 253.
Alamanni (Giovanni), 325.
— (Pietro), 325.
Alberghetto, 358.
Alberto, fu Ziliberto di Pietro Santo, scultore, 94, 424.
Aleotti (Giovanni Battista), detto l'Argenta, 225.
Alfonso da Ferrara, vedi Lombardi (Alfonso).
Allegri (Antonio), detto il Correggio, 114, 460.
Allori (Alessandro), detto il Bronzino, 259.
Alvino (Enrico).
Amatucci (Carlo), 344.
Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone, 101, 265.
Amico di Sandro, 472.
Andrade (Alfredo d'), 406, 407.
Andrea del Castagno, 105, 274, 477.
— da Lecce, pittore, 107.
— da Pontedera, 479.
— del Sarto, vedi Vanucchi (Andrea), detto del Sarto.
Andriolo da Venezia, scultore, 94.
Angelico (Il Beato), vedi Giovanni (Fra) da Foligno, detto il Beato Angelico.
Angioia (Vincenzo d'), 102.
Ansi, Tedesco, scultore, 387.
Antonello da Messina, 154.
Antonelli, 268.
Antonio di Buonsignoro, 486.
— da Monza, miniatore, 114.
Ardia, 345.
Argenta, vedi Aleotti (Giovanni Battista), detto l'Argenta.
Arnolfo di Cambio, 476.
Aspertini (Amico), 475.
Avanzarani (Francesco), detto il Fantastico, 279.

B

Baboccio (Antonio) da Piperno, 103, 412.
Bachiacca, vedi Ubertini (Francesco), detto il Bachiacca.
Baccio da Montelupo, 266.
Bambaja, vedi Busti (Agostino), detto Bambaja.
Bandini (Giorgio), 477.
— (Giovanni), detto dall'Opera, vedi Giovanni dall'Opera.
Barbari (Jacopo de'), 172, 504.
Barbieri (Francesco), detto il Guercino, 265.
Bartolomeo da Camulio, 485.
— (Fra) da Pian Castagnaio, 172, 265.
— Veneto, 432.
Bartolozzi (Francesco), 105, 119.
Basaiti (Marco), 160, 438, 440, 480.
Bazzi (Gio. Antonio), detto il Sodoma, 222, 272.
Beccafumi, vedi Mecherino (Domenico), detto Beccafumi.
Beci (Lorenzo), 272.
Begarelli (Antonio), 174.
Belli (Marco), 160.
— (Valerio), 524.
Belliazzi (Carlo), 344.
Bellini (Gentile), 162, 235.
— (Giovanni), detto Giambellino, 100, 124, 159, 295, 432, 471.
Benedetto da Pescia, vedi Pagni (Benedetto).
— di Benedetto da Fiesole, 476.
Belverte (Pietro), da Bergamo, 327.
Berna, 275.
Bernardo di Pietro da Prato, miniatore, 220.
Bernini (Gian Lorenzo), 104, 105, 112, 224, 412, 478, 481.
Bertini (Giuseppe), 271.
Berto Linaiuolo, 472.
Bertoldo (Benedetto), 393.
Bevilacqua (Meo) da Fabriano, 477.
Bianchi (Jacopo), scultore, 227.
Bigoni, 268.
Biringuccio, 356.
Bissolo, 432.
Boccaccino (Boccaccio), 272.
Boecklin (Arnoldo), 477.
Bologna (Giovanni), vedi Gian Bologna.
Bolswert, 262.
Boltraffio (Gio. Antonio), 226, 236, 296.
Bonanno da Pisa, 313, 373.
Bonifazio Veronese, 168, 265.
Bonifazio II Veronese, 168.
Bonifazio III Veronese, 168.
Bonis (Desiderio de), 330.
Bonito, 412.
Bonsignori, 454.
Bonvicino (Alessandro), detto il Moretto, 101, 102, 106, 107, 170, 225, 229.
Bordone (Paris), 169, 500.
Borghese (Ippolito), 412.
Borgognone, vedi Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone.
Borgognoni (Annibale), 368.

Botticelli, vedi Filipepi (Alessandro), detto il Botticelli.
Botticini (Raffaello), 219, 471.
Bottiglieri (Felice), 338.
— (Matteo), 338.
Brea, da Nizza, 269.
Breglia (Nicola), 412.
Brentano, 271.
Bressan (Francesco), fonditore, 372.
Bronzino, vedi Allori (Alessandro), detto il Bronzino.
Brunelleschi (Filippo), 476, 479, 481.
Bruyn (Barthl), 98.
Buggiano, 263.
Bugiardini, 259.
Buonaccorsi, vedi Perino del Vaga (Buonaccorsi).
Buonarroti (Michelangelo), 228, 229, 259, 474.
Buonfino, 338.
Burne Jones (Edward), 121.
Busi (Giovanni Battista), detto il Cariani, 471.
Busti (Agostino), detto il Bambaja, 224.

C

Caccavello (Annibale), 328.
Caccini (Giovanni), 382.
Caldara (Polidoro), da Caravaggio, detto il Caravaggio, 265.
Caliari (Gabriele), 231.
— (Paolo), detto il Veronese, 105, 122, 170, 231.
Campi (Galeazzo), 172, 272.
— (Giulio di Galeazzo), 173.
Canal (Paolo), fonditore, 372.
Canaletto, 264.
Canevaghi (Luigi), 318.
Cappello (Francesco), 333.
— (Giuseppe), 338.
Caracci (Agostino), 265.
— (Ludovico), 265.
Caracciolo, 412.
Caradosso (Ambrogio), 266.
Caravaggio, vedi Caldara (Polidoro) da Caravaggio.
Carbone (Giovanni Bernardo), 256.
Cariani, vedi Busi (G. B.), detto il Cariani.
Carpaccio (Vittore), 164.
Carrari (Baldassarre), pittore, 104.
Carriera (Rosalba), 225, 230.
Carrucci (Jacopo), detto il Pontormo, 228.
Caselli (Lodovico), 279.
Casotti (Antonio), 128.
Cassana (Agostino), 480.
Catena (Vincenzo), 162, 438.
Catesi (Giovanni), 387.
Cavagni G. B., 412.
Cecco di Naro, 485.
Celebrano (Camillo), 340.
— (Francesco), 338.
Cellini (Benevento), 120.
Cesare da Sesto, 172, 222, 445.
Chicu di Naro, pittore, 525.
Cicognara (Antonio), 271.
Cifariello (Filippo), 463.
Cima da Conegliano, 121, 440, 471.
Citarella, 345.
Clementi (Prospero), 126.
Colli (Coluccio), 478.
Colombo (Giacomo), 338.
Consolani (Adolfo), 279.
Conti (Andrea de'), 253, 393.
— (Biagio de'), 393.
— (Bernardino de'), 101.
— (Nicolò di Marco de'), 372.
Corenzio, 412.
Cornaro (Alvise), 191.
Corrado d'Allemagna, 269.
Correggio, vedi Allegri (Antonio) detto il Corregio.
Cosmati, 224.
Cossa (Francesco), 231, 274.
Costa (Lorenzo), 252, 446.
Contur (Giovanni), 363.
Cranach (Luca), 264, 503.
Crescenzio (Antonio), 486.

D

Dalle Destre (Vincenzo), 471.
Dalpino (Raffaele), 269.
Daniele da Volterra, 485.
Dardi fu Francesco di Cavaso, scultore, 94.
Delaborde (Enrico), 280.
Del Bon (Giovanni), fonditore, 368.
Desiderio da Settignano, 224, 266.
Dolci (Carlo) 265.
Donatello, 476.
Dossi (Battista), 365.
Duplessis (Giorgio), 123.
Du Pont, 511.
Dürer (Alberto), 98, 121, 263, 482.

E

Embriachi (Baldassarre degli), 489.
Erri, 256.

F

Falcone (Andrea), 338.
Falconetto, 192.
Fantastico (Il), vedi Avanzarani (Francesco), detto il Fantastico.
Farinariello, 345.
Faustinetti (Giacomo), 476.
Fazio (Nicola), 332.
Fermo da Caravaggio, 250, 393.
Ferrari (Defendente de'), 223, 268, 272.
— (Gaudenzio), 101, 223, 272.
Ferucci (Andrea di Michelangelo), 376.
Figurino, vedi Luca da Faenza, detto Figurino.
Filipepi (Alessandro) detto il Botticelli, 100, 265, 279, 280, 296, 487, 510.
Filippo di Domenico da Venezia, scultore, 408.
Finiguerra (Maso da), 112.
Fontana (Carlo), 278.
— (Giovanni), 489.
Foppa (Vincenzo), 101, 316.
Fortini (Raffaello), 386, 388.
Francavilla (Pietro), 373, 384.
Francesco Apollonio da Calvisano, miniatore, 476.
— fu Bonaventura, scultore, 94.
— di Girolamo della Bella, 387.
— di Simone, scultore, 475, 476.
— Veneziano, scultore 409.
Franco (Salvatore), 333, 343.
Fumo (Nicola), 338.
Fungai (Bernardino), 122.
Fusino, 405.

G

Gadio (Giovanni), 271.
Gaetano (Il), vedi Pulzone (Scipione) detto il Gaetano.
Gainsborough, 262.
Gallo (Francesco), 344.
Galopini (Giacomo), miniatore, 476.
Ganis (Anselmo de), 253.
Garofalo, vedi Tisi (Benvenuto) detto il Garofalo.
Gaspard, 295.
Gaspare da Pesaro, 486.
— degli Amigoni, intagliatore, 251.
Gaudioso (Michele), 330.
Gasperoni (Domenico), 359.
Gemignano da Piancaldo, 481.

Gentile (Raffaele) 333.
Genzano, 344.
Gera, vedi Jacopo Dimigele, detto Gera.
Gherardo fiorentino, miniatore, 218.
Ghirlandaio (Domenico) 228, 510.
Giacomo di Guido, fonditore, 368.
— de Sabbato, da Sciacca, 486.
— (Fra) da Venezia) 408.
Giambellino, vedi Bellini (Giovanni) detto Giambellino.
Gianpietrino, 222.
Gian Bologna, 373.
Giotto, 223, 271.
Giovanni de Buychello, 486.
— (Fra) da Foligno), detto il Beato Angelico, 478, 510.
— dall'Opera (Bandini), 373, 388.
— da Oriolo, 106.
— di Pietro, da Napoli, pittore, 103.
— di Pietro Spagnuolo, detto lo Spagna, 225.
— Pullastra, 486.
— dai Santi, scultore, 95.
— da Udine, 280.
Giovanni Battista mantovano, scultore, 394.
Giovannone (Girolamo), 223.
Giovenone (Girolamo), vedi Giovannone (Girolamo).
Giraldi (Guglielmo), 240.
Girolamo da Brescia, 269.
— da Pontremoli, 253.
— da Santa Croce, 265, 440.
Giulio Romano, vedi Pippi (Giulio Romano).
Giusto, pittore, 226, 235.
Gnoli (Giuseppe), 279.
Gori (Giuseppe), 333, 343.
Gozzoli (Benozzo), 122, 275.
Greco (Il), vedi Teotocopuli (Domenico) detto il Greco.
Grûnewald, 504.
Guardi, 164, 265.
Guercino, vedi Barbieri (Francesco), detto il Guercino.

H

Holbein (Hans), 409.

I

Imparato (Geronimo), 412.
Ingaldi (Nicola), 344.

J

Jacopo de' Barbari, vedi Barbari (Jacopo de').
— Dimigele, detto Gera, 485.
— di Mino da Siena, 122.
— dell'Ordine Francescano, 475.
— della Quercia, 184, 266, 475, 498.
— del Sellajo, 483.

L

Lamberti (Stefano), 476.
Lanfranco Giovanni, 479.
Lémoine (Francesco), 485.
Leonardo da Vinci, 98, 101, 222, 262, 265, 456, 478.
Leopardi (Alessandro) fonditore, 372.
Licinio Regillo (Gio. Antonio), detto il Pordenone, 265.
Lippi (Filippino), 219, 265.
Lombardi (Alfonso), 174.
Longhi (Antonio), veneziano, 485.
— (Jacopino), 265.
Lorenzetti (Ambrogio), 279.
— (Pietro), 51.
Lorenzo di Credi, 219, 265.
— Monaco degli Angeli, 219.
Lotto (Lorenzo), 101, 160, 272, 476.
Luca da Faenza, detto Figurino, 393.
— (De) Giuseppe, 345.
Luini (Bernardino), 222, 272, 472.

M

Macrino, d'Alba, 223, 268.
Maes (Nicolaus) 262, 264.
Maglione, 412.
Mailly (Simone) di Chalons, 154.
Mainardi (Bastiano), 275.
Mantegna (Andrea), 222, 510.
Maratta (Carlo), 265.
Marco d'Oggiono, 101, 471.
— del Pino, 104.
Marcolini (Francesco), 192.
Marino (Emanuele), 344.
Martino (Pietro), 354.
Marziale (Marco), 263.
Masaccio, 219, 279.
Masegne (Dalle), 92.
Masolino da Panicale, 219.
Matteo de Perruchio, 486.
Mazzoni (Guido), 174.
Mecherino (Domenico) detto Beccafumi, 265.
Melozzo da Forlì, 481.
Meynier, 221.
Milano (Aniello), 344.
Mino da Fiesole, 103, 224.
Mirilliano (Giovanni) da Nola, 327.
Mochi (Orazio), 373, 387.
Mola (Gaspare), 387.
Moltedo (Luigi), 344.
Molteni (Giuseppe), 148.
Montagna (Bartolomeo), 265.
Mor (Antonio), 258.
Moretti (Cristoforo de'), 272.
— (Francesco), 279.
Moretto (Il), vedi Bonvicini (Alessandro), detto il Moretto.
Mosca (Lorenzo), 330, 332, 343.
Muzio (Virginio), 269.

N

Naccherino, 412.
Nardo (Francesco di), 344.
Nelli (Ottaviano), 104, 408, 481.
— (Pietro), 219.
Nicolò di Magio, 485.
— da Milano, 253, 393.
— Pisano, 412.
— da Puglia, detto dall'Arca, 174, 475, 498.

O

Onofri (Vincenzo), 174, 475.
Orazio di Paris Alfani, 279.
Orcagna, 51.

P

Pacchia (Girolamo del), senese, 122.
Padiglione (Domenico), 345.
Padovanino, 502.
Pagani (Gregorio), 374, 386.
Pagni (Benedetto), 253, 393, 394.
— (Raffaello), 374.
Palizzi (Filippo), 480.
Palma (Jacopo) il Vecchio, 166, 510.
— giovane, 265.
Palmezzano (Marco), 123, 264.
Pandolfello di Solofra, 326.
Parente (Antonino), 345.
Penni (G. Francesco), 172, 252).
Pensaben (Marco), 160, 439.
Perino del Vaga (Buonaccorsi), 265.
Perrone (Michele), 328, 338.
Perugino, vedi Vannucci (Pietro), detto il Perugino.
Peruzzi, 265.

Picano (Giuseppe) 338.
Piero di Cosimo, 233.
— della Francesca, 274.
Pietro da Rho, 272.
Pino de Horis, 486.
Pinturicchio (Bernardino), 107, 235, 296.
Pippi (Giulio Romano), 249, 265, 392, 471.
Pisanello, vedi Vittore Pisano, detto il Pisanello.
Pisanti (Giuseppe), 412.
Pollaiuolo (Antonio), 477.
Polidoro (G. B.), 344.
Pontelli (Baccio), 481.
Pontormo, vedi Carrucci (Jacopo), detto il Pontormo.
Pordenone, vedi Licinio Regillo (Gio. Antonio), detto il Pordenone.
Portigiani (Domenico), 373.
Pozzo (Carlo), 225.
Predis (Ambrogio de), 101.
Primaticcio, 252, 265, 392.
Pronti (Guglielmo), 486.
Pulzone (Scipione), detto il Gaetano, 258.

Q

Quartararo (Riccardo), 486, 524.

R

Raimondi (Marcantonio), 120.
Reale (Gennaro), 344.
Recanati, indoratore, 393.
Rembrandt, 121.
Reynolds, 262.
Ricci (Sebastiano), di Belluno, 480.
Ricò, 272.
Riemenschneider (Tilmann), 263.
Righetti (Agostino), 196.
Rinaldo mantovano, pittore, 253, 394.
Rizzo (Antonio), 110, 256.
Robbia (Della), 225, 477.
Roberti (Ercole de), 186.
Robetta, 120.
Robusti (Jacopo), detto il Tintoretto, 122, 165, 265, 480, 500, 510.
Rodriguez (Luigi), 412.
Roesler Franz (Ettore), 213.
Rondinelli (Niccolò), 160.
Rosetti (G. B.), 481.
Rosselli (Cosimo), 233.
— (Domenico), 223, 227.
Rossetti (Dante Gabriele), 473.
Rossellino (Antonio), 219, 328, 339, 477.
Rossi (Antonio), 480.
— (Bernardino de'), pavese, 501.
— (Mattia de), 278.
Rosso, fiorentino, 228.
Rubens (P. P.), 236, 262, 485.
Rutinesi (Pietro), 387.
Ruzzolone (Pietro), 524.

S

Salvini (Salvino), 477.
Sanmartino (Giuseppe), 332, 340.
Santacroce (Francesco), 166, 328.
Santafede (Fabrizio), 412.
Santi (Andriolo dai), vedi Andriolo da Venezia, scultore.
Sanzio (Raffaello), 101, 223, 227, 264, 274, 474, 479.
Scalani (Angiolo).
Schettino (Tommaso), 344.
Schiavone (Gregorio), 254.
Schongauer, 263.
Scorel (Jan), 172.
Segantini (Giovanni), 480.
Senese (Tommaso), 412.
Serani (Angelo), vedi Serrano Angelo.
Seriacopi (Gerolamo), 374.
Serpotta (Giacomo), 524.
Serrano (Angelo), 374, 382.
Sessa (Gaetano), 344.
Signorelli (Luca), 228, 496.
Silvio del fu Giovanni di Neri di Cepparello, scultore, 103.
Simone da Colle (de' Bronzi), 351.
— da Corleone, 485.
— di Curigliu, pittore, 525.
Sodoma, vedi Bazzi (Gio. Antonio), detto il Sodoma.
Solari (Tommaso), 344.
Solario (Andrea), 101, 147, 222, 263 462.
Somma (Nicola), 338.
Spagna, vedi Giovanni di Pietro Spagnuolo, detto lo Spagna.
Spani (Bartolomeo), 125.
— (Giovanni Andrea, 134).
Spanzotti (Martino), 267.
Sperandio, mantovano, 475.
Squarzone, 254.
Steen (Jan), 263.
Steffanoni, 268.
Strozzi (Bernardo), 166.
Susini (Antonio), 373, 387.

T

Tacca (Pietro), 373, 387.
Taddeo di Bartolo, 275.
Teotocopuli (Domenico) detto il Greco, 170, 228.
Tiepolo (G. B.), 265.
Tintoretto, vedi Robusti (Jacopo), detto il Tintoretto.
Tisi (Benvenuto) detto il Garofalo, 265.
Tommaso da Modena, 92.
Trillocco (Michele), 343.
Tristan (Luis), 170.
Turino di Vanni, 485.
Turner, 262.

U

Ubertini (Francesco) detto il Bachiacca, 471.

V

Vaccaro (Domenicantonio), 338.
— (Lorenzo), 338.
Valle (Andrea da), 196, 203.
Van Cleef (Jost), 98.
Van Dyck (Antonio), 254, 256, 262, 499, 502, 511.
Van Eyck (Gaspard), 123.
— (Nicolas), 123, 295.
Van der Goes, 218, 230.
Van der Heide (Jan), 263.
Van der Meer (Jan) van Delft, 263.
Van Ostade (Adriaen), 263.
Van der Velde (Adriaen), 263.
Vannucci (Pietro), detto il Perugino, 170, 225, 265.
Vanucchi (Andrea), detto del Sarto, 265.
Vasari, 265.
Vassallo (Nicola), 344.
— (Saverio), 344.
Vecelli (Tiziano), 222, 265, 273.
Velasquez, 124, 167, 295.
Venusti (Marcello), 471.

Veronese (Il), vedi Caliari (Paolo), detto il Veronese.
Verrocchio (Andrea del), 102, 237.
Vieri (Ugolino), 279.
Vigilia (Tommaso de), 486.
Vinaccia, 345.
Vincenzo da Treviso, vedi Dalle Destre (Vincenzo).
Vittore Pisano, detto il Pisanello, 101, 266, 352.
Vittoria (Alessandro), 480.
Viva (Angelo), 343.
— (Giacomo), 343.
Vivarino (Alvise), 149, 168, 475.
— (Antonio), 168.
— (Bartolomeo), 168.

W

Wolvinio, 272.

Z

Zampini (Fortunato), 338.
Zoppo (Marco), 222, 253.
Zorzo d'Alemagna, miniatore, 240.

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

ALBA

Restauro d'un quadro di Macrino d'Alba, 268.

ALBENGA

Restauri al Battistero, 269.

ALCAMO

Notizie storico-artistiche, 224.

AMSTERDAM

Congresso storico-artistico, 220.
Esposizione Rembrandt, 104.

ANCONA

Museo Archeologico: Dono di monete medioevali provenienti da Arcevia, 122.

ANVERSA

Esposizione Van Dyck: Comitato per un'Esposizione centenaria di Van Dyck, 262 — Concorso di Genova e Londra alla riuscita dell'Esposizione — Lavori giovanili di Van Dyck; opere di maturità; periodo inglese, 511.

ASCOLI PICENO

Monumenti che hanno urgenza di restauri, 522.

ASSISI

Chiesa di San Francesco: Gli affreschi della nave trasversa della chiesa inferiore, 221 — La decorazione pittorica della chiesa di San Francesco, studio di Andrea Aubert, 223.

Chiesa di Santa Maria degli Angeli: Grande vetriata dipinta da Francesco Moretti e Lodovico Caselli, 279.

ATRI

Duomo: Affreschi di Andrea da Lecce, 107.

AUGSBURG

Galleria: Il cardinale Alberto di Brandeburgo adorante il Crocifisso, di Luca Cranach, 506, 508.

BARLETTA

Chiesa del Santo Sepolcro: Restauri che deturpano il monumento, 413.

BENEVENTO

Arco di Traiano: Dettaglio di un sacrifizio, bassorilievo, 14, 25 — Quattro Camilli, bassorilievo, 16, 25.

BERGAMO

Chiesa di San Pietro d'Orzio: « Pietà » di Bartolomeo Veneto, attribuita a Cima da Conegliano, 440.
Duomo: Notizie storiche del Battistero — Suo trasporto e ricostruzione, 269.
Galleria: Madonna, di Bartolomeo Veneto, 432, 435.
Galleria Carrara: Paesaggio, di Bartolomeo Veneto, 442.
Galleria Lochis: Madonna col Bimbo, di Marco Pensaben, 438 — Cinque Santi, di Bartolomeo Veneto, attribuiti a Girolamo di Santa Croce, 440, 442.
Proprietà Roncalli: La « Resurrezione », di Bartolomeo Veneto, attribuita al Basaiti, 439.

BERLINO

Collezione R. von Kaufmann: Statua in legno pitturato, opera italiana del XV secolo, 263.

Collezione Schweitzer: « Madonna col Bimbo », di Andrea Solario, 156.
Collezione Wesendonck: « Crocifissione », di Luca Cranach, 508.
R. Museo: Costantino e Sant'Elena, parte dell'ala sinistra del trittico della Crocifissione, 43 — « Vergine col Bambino », di Palma il Vecchio, e contestazioni sull'autenticità della firma, 166 — « Sacra Famiglia », dello stesso, 168 — « Vergine col Bimbo e Sant'Anna », di Luca Cranach, 508 — « Apollo e Diana », dello stesso, 510.
Società Museo « Imperatore Federico »: Due dipinti di paesaggio, di Rubens — Altri di Nicolaus Maes, di Jan van der Meer van Delft, Jan Steen, Adriaen van der Velde, Jan van der Heide — « Pietà », rilievo in legno di Tilman Riemenschneider — « Madonna », bassorilievo del Buggiano — « Venere », bronzo italiano del secolo XVI — Stampe di Schongauer e Dürer, e di vari artisti olandesi; acque forti di Adriaen van Ostade, 262, 263.

BOLOGNA

Chiesa di San Domenico: « L'arca », opera di Nicolò da Puglia, detto dell'Arca, 180, 183.
Chiesa di San Giacomo in Monte: Monumento ad Annibale Bentivoglio, di Nicolò da Puglia, detto dell'Arca, 182.
Chiesa di San Giovanni in Monte: Aquila, sulla porta maggiore, opera di Niccolò da Puglia, detto dell'Arca, 183.
Chiesa di Santa Maria della Vita: Sepolcro di Cristo, gruppo in terracotta del XV secolo, 174 — Ne è autore Nicolò da Puglia, detto dell'Arca, 176 — Notizie su questo artista, 177.
Chiesa di San Petronio: Cancellata della cappella dei notai, attribuita a Nicolò da Puglia, detto dell'Arca. Mortorio di Cristo, falsamente attribuito allo stesso, 186.
Museo Civico: Pietra tombale di Domenico Garganelli, opera di Nicolò da Puglia, detto dell'Arca, 185.
Palazzo Comunale: « Madonna di Piazza », terracotta di Nicolò da Puglia, detto dell'Arca, 184.
Palazzo Grassi: « Madonna col Figlio », terracotta di Nicolò da Puglia, detto dell'Arca, 186.

BRESCIA

Ateneo: La pinacoteca, 226, 229.
Biblioteca Queriniana: Collezione di libri corali, provenienti dal Monastero di San Francesco, forse miniati da Francesco Apollonio da Calvisano, 476.
Museo: Monumento di Marcantonio Martinengo della Pallata, attribuito a Stefano Lamberti e Giacomo Faustinetti, 476.
Palazzo della loggia: Copertura del palazzo, 270.

BRESLAU

Duomo: « Madonna col Bambino », di Luca Cranach, 508.

BRINDISI

Chiesa di Santa Maria del Casale: Scoperta di affreschi del secolo XIV, 413, 478.

BRUXELLES

Museo Reale: « Gian Vincenzo Imperiale », ritratto di Van Dyck, 513.

BUDAPEST

Gatleria Nazionale: Catalogo delle pitture, 100 — Vecchio con una fanciulla, di Luca Cranach, 508 — « Adultera », dello stesso, 510.

CAMBRIDGE

Galleria: L'uomo del labirinto, ritratto di Bartolomeo Veneto, 447, 448.

CAMPAGNA LUPIA (Padova)

Portico, di Alvise Cornaro, 193.

CIVITATE (Brianza)

Abbazia: Appunti per la storia dell'Abbazia, 237.

COBURGO

Presso il Granduca Coburgo-Gotha: « Lucrezia » di Luca Cranach, 508.

CODEVIGO (Padova)

Opere di Alvise Cornaro, 197.

COLONIA

San Cuniberto: Scoperta di un tessuto, nel reliquiario, 113 — Rinvenimento di alcune piastre smaltate che decoravano all'esterno l'arca di San Cuniberto, nel Museo di Darmstadt, e ricostruzione dell'arca stessa, 498.

COMO

Esposizione d'arte sacra: Elenco delle opere di maggior pregio, 272.

CONGRESSI

Congresso storico-artistico di Amsterdam (1898), 220.
Congresso internazionale di storia e d'arte in Parigi, (1900), 267.
Congresso degli Orientalisti (Roma 1899): l'arte occidentale in rapporto all'influenza bizantina, 414.
Congresso internazionale d'arte pubblica (Parigi 1900), 510.

CORI (Roma)

Tempio di Ercole: È dichiarato monumento nazionale, 122.

CORRUBBIO VALPOLICELLA (Verona)

Chiesa di San Rocco: Affresco del XIII secolo, 122.

CORTONA

Cattedrale: Il reliquiario Vagnucci, opera probabilmente romana, del XV secolo; descrizione e documenti, 492.

CREMONA

Esposizione d'arte sacra: Orificeria, miniature, di A. Cicognani, G. Gadio, e C. Moretti — Dipinti del periodo del Rinascimento in Cremona, Boccaccio Boccaccini, Galeazzo Campi, Ricò, Lorenzo Beci — Bassorilievo di Pietro da Rho, 271.

DARMSTADT

Museo: Cofanetto d'avorio bizantino; descrizione e riproduzioni, 299 — Scoperta di alcune piastre smaltate che decoravano all'esterno l'arca di San Cuniberto di Colonia, 498 — San Girolamo (cardinale Brandeburgo), di Luca Cranach, 508.
Presso il Granduca di Hesse: Ritratto del principino Maurizio di Sassonia e di suo fratello, di Luca Cranach, 507.
Proprietà G. Schaefer: « Giudizio di Paride », di Luca Cranach, 510.
Proprietà von Heyl: Madonna, di Luca Cranach, 505.

DERUTA (Umbria)

Museo d'arte ceramica, 280.

DESSAU

Presso il Granduca di Anhalt: Ritratto dell'Elettore di Sassonia Federico il Saggio e di suo fratello Giovanni il Costante, di Luca Cranach, 505 — « San Giorgio », dello stesso — « Sposalizio di Santa Caterina », dello stesso, 508.

DONAUESCHINGEN

Galleria: « La famiglia del fauno » di Luca Cranach, 508.

DRESDA

Esposizione delle opere del Cranach, 264 — Enumerazione, descrizione e riproduzione delle principali opere esposte, 503.
R. Galleria: « Salome », di Bartolomeo Veneto, 456, 459 — Duca Enrico il Pio — La Duchessa Caterina, 504, 505, 508 — « Cristo flagellato », dello stesso, 508.

DUBLINO

National Galery: Catalogo, 100.

EMPOLI

Galleria della Collegiata: Relazione di G. Carocci; elenco delle principali opere, 219, 226.

ESPOSIZIONI

Esposizione dei maestri lombardi nel Burlington Fine Arts-Club, 101, 222.
Esposizione Rembrandt ad Amsterdam, 104.
Esposizione Berniniana, in Roma, 119, 276.
Esposizione dell'opera di Francesco Bartolozzi nel Gabinetto delle stampe a Roma, 119.
Esposizione delle incisioni di Alberto Durer nel Gabinetto delle stampe a Roma, 121, 276.
Esposizione dell'opera di Edward Burn Jones a Londra, 121.
Esposizione di opere di Rembrandt, nella Royal Academy of arts, a Londra, 121.
Esposizione di opere del Turner nella Corporation of London Art Gallery, 262.
Esposizione Van Dyck ad Anversa, 262, 511.
Esposizione delle opere dei Cranach a Dresda, 264, 503.
Esposizione postuma delle opere di Giuseppe Bertini, a Milano, 271.
Esposizione sacra a Cremona, 271.
Esposizione d'arte sacra a Como, 272.
III Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 272.
Esposizione d'arte antica a Reggio Emilia, 274.
Esposizione d'arte antica in San Gemignano, per le feste del Centenario dell'ambasceria di Dante, 275.
Esposizione di opere in ferro cesellato al Burlington F. A. Club di Londra, 502.
Esposizione dell'arte pubblica a Parigi pel 1900. 510.

ESTE

Opere di Alvise Cornaro nella Villa Benvenuti, 199.

FANO

Chiesa di San Pietro: Notizie storico-artistiche, 104.
Palazzo Malatesta: Lavori di restauro, 408.

FERRARA

Museo Schifanoia: Notizie, pubblicate da G. Agnelli e V. Giustiniani, 99 — La miniatura ferrarese nel XVI secolo, 225, 240 — Affreschi Del Cossa, 231.
Museo dell'Università: Ancora delle due sculture romaniche, 114.

FIESOLE

Badia Fiesolana presso San Domenico: Il disegno è attribuito, forse erroneamente, al Brunellesco, 476.
Chiesa di San Francesco: « La Concezione » tavola di Piero Cosimo, 233.

FIRENZE

Battistero: Mosaico della « Scarsella », l'opera più antica dell'arte francescana, cominciato da un Jacopo dell'Ordine, 475 — Restauri, 477 — Sull'autore dei fascioni dell'imposta, 479.
Chiesa di San Filippo Neri: Vergine col Bimbo e Santi, attribuibile a Raffaello, 274.
Chiesa di Santa Maria Novella: « Santa Caterina », tavola del Bugiardini, e un disegno del Buonarroti, 259.
Chiesa de' Servi: Scoperta di un affresco di Andrea del Castagno, 274.
Duomo: Notizie sulla costruzione della Cupola, 475.
Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova: Relazione di E. Ridolfi, 218, 225.
Galleria degli Uffizi: Dettaglio del corteo dei Togati, bassorilievo dell' « Ara pacis » di Augusto, 25 — Dettaglio di un sacrifizio, altro bassorilievo dell'« Ara pacis », 26 — Collezione dei ritratti dei pittori, 102 — Relazione di E. Ridolfi su di alcuni lavori eseguiti nella Galleria, 218 — Autoritratto di Rosalba Carriera, 230 — Disegni inviati alla Mostra Berniniana di Roma, 277 — Disegni delle porte del duomo di Pisa, di Raffaello Pagni, 374.
Galleria Pitti: « Le tre Parche », attribuite al Pontormo, anzichè al Michelangelo, 228 — Ritratto di Alfonso I d'Este; scuola ferrarese, da un ritratto perduto di Tiziano, 366.
Istituto storico-artistico: Relazione, 220.
Museo Nazionale: Il Medagliere mediceo, 219, 225 — Cofanetto bizantino d'avorio scolpito, 305.
Società italiana per l'arte pubblica: Formazione di Comitati per la fondazione della Società, 121.

FORLÌ

Chiesa di San Mercuriale: Lunetta coi Re Magi, sulla porta della chiesa, scultura romanica, attribuita a Puccio Fiorentino, 247.
Museo: Raccolta di armi antiche, dono del marchese Livio Albicini, 409.

FOSSOMBRONE

Duomo: Ancona dell'altar maggiore, scolpita da Domenico Rosselli, 224.

FRANCOFORTE S. M.

Istituto Städel: « Santa Caterina », di Bartolomeo Veneto, attribuita a Cesare da Sesto, 443, 445 — « Cortigiana », ritratto di Bartolomeo Veneto, 447, 449 — « Crocifissione », di Luca Cranach, 508.

GENOVA

Restauri al Porticato di Sottoripa; alla Porta Soprano; al Duomo; a Santo Stefano; a Sant'Agostino, 407, 268 — Altri restauri nella provincia, 269.
Gallerie: Nuove accessioni, 268.
Palazzo di San Giorgio: Sua conservazione, 406.
Proprietà del marchese Ambrogio Doria: Ritratto muliebre, di Bartolomeo Veneto, 453, 454.
Galleria del marchese Spinola; « Ecce Homo », di Andrea Solario, 151, 154.

GLASGOW

Galleria: « Santa Caterina », di Bartolomeo Veneto, 456, 458.

GOTHA

Galleria: « Sposalizio di Santa Caterina », di Luca Cranach, 508 — Allegoria della perdizione e di Dio salvatore, dello stesso, 510.

GRAGNANO

Chiesa del Corpo di Cristo: « Crocefissione », dipinto di Marco del Pino, 103.

HANNOVER

Museo Provinciale: Ritratto di Gian Galeazzo, di Ambrogio de Predis — Ritratto di Lodovico il Moro, dello stesso — Ritratto d'uomo di Bernardino dei Conti, 101.

Heidelberg

Castetto di Heidetberg: « Incognito », di Luca Cranach, 509.

Innsbruck

Ferdinandeum: « San Girolamo, di Luca Cranach, 508.

Insegnamenti d'Arte

Insegnamento della storia dell'arte medievale e moderna nelle Università, 121.

Corso di perfezionamento negli studi di storia d'arte medievale e moderna all'Università di Roma, 121.

La storia dell'arte nelle scuole superiori di commercio, 220.

Conferenza tenuta in Milano da Adolfo Venturi: *Dante e Giotto*, 271.

Escursione degli studenti di storia dell'arte, dell'Università di Roma, sotto la guida di A. Venturi, 279.

Per l'arte italiana, di A. Venturi, 480.

Kassel

Cotlezione Habich: Disegni di maestri italiani: Raffaello, Perin del Vaga, Bartolomeo Montagna, Girolamo da Santa Croce, Tintoretto, Bonifazio, Tiepolo, Guardi, Longhi, Perugino, F. Lippi, Fra Bartolomeo, Botticelli, Dolci, Guercino, Lorenzo di Credi, Beccafumi, Caravaggio, Caracci, Maratti, Palma giovane, Peruzzi, Giulio Romano, Primaticcio, Pordenone, Garofalo, Del Sarto, Vasari, Tiziano, Leonardo da Vinci, 264-265.

Livorno

Santuario di Montenero: Antico altare, attribuito a Mino da Fiesole, 103.

Londra

Burtington Fine-Arts-Club: Esposizione dei maestri lombardi, 101 — Esposizione dell'opera di Edward Burne Jones, 121 — « Sant'Agostino » del Borgognone, acquistato dal Museo del Louvre, 265 — Esposizione di opere in ferro cesellato, 502.

Corporation of London Art Gattery: Esposizione di opere del Turner, 262.

Nationat Gattery: « Madonna col Bimbo », di Alvise Vivarini, 149 — « Senatore Veneto », attribuito al Giambellino, ma di Andrea Solario, 151 — Dipinto, del Teotocopuli, il Greco, 170 — « Adorazione dei Magi », tavola del Foppa, 317 — Ritratto di Ludovico Martinengo, di Bartolomeo Veneto, 460 — « La Madonna degli Ansidei », di Raffaello, 479.

Gatteria det Duca di Devonshire: Lord Bristol e il primo duca di Bedford, ritratto di Van Dyck, 515.

Raccolta di Lord Methuen: Opere di Van Dyck, esposte ad Anversa — « Cristo nell'orto degli ulivi », 514.

Raccotta Benson: Madonna adorante, con due angeli, di Bartolomeo Veneto, 446.

Raccotta Holford: Ritratto virile, di Bartolomeo Veneto, 452, 454.

Royat Academy of Arts: Esposizione di opere di Rembrandt, 121.

South-Kensington Museum: Cofanetto d'avorio bizantino, esposto nella Evan Exhibition, appartenente a Mons. Bethune, 299 e seg. — Cofanetto bizantino del IX secolo, già della chiesa di Veroli, 307 — Tavoletta di avorio scolpito, con medaglioni di cinque santi, 309, 311.

Lucca

Istituzione di un Ufficio di esportazione per gli oggetti d'arte, 122.

Oratorio di Santa Giutia: Notizie sull'oratorio, incominciato da un maestro Coluccio Colli, nel XIV secolo, 478.

Luvigliano (Padova)

Palazzo Vescovile, eretto da Alvise Cornaro, 195 — Lavori eseguitivi da Andrea da Valle, scultore, 203.

Madrid

Gatteria: Dipinti di Domenico Teotocopuli detto il Greco, attribuiti al Tintoretto, 170.

Mantova

Patazzo det Te: Descrizione del palazzo del Te, di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall'Archivio Gonzaga, 248.

Messina

Cattedrate: Restauri dei musaici dell'abside, 525.

Milano

Basilica di Sant'Ambrogio: Quattro santi diaconi, dettaglio di un fianco della mensa dell'altar maggiore, 50 — Sull'età del duomo, 116, 224 — Stoffa del pallio Ambrosiano, 226, 246 — La questione della nuova facciata, 271, 405 — Sull'età dell'altare d'oro, 477, 478.

Bibtioteca Ambrosiana: Disegno di Bartolomeo Veneto, 439 — Madonna col Bimbo, dello stesso, 444 — Ritratto di vecchio signore, dello stesso, 454.

Chiesa di Sant'Eustorgio: Affreschi del Foppa nella cappella di San Pietro martire, 317.
Chiesa di Santa Maria delle Grazie: « Il Cenacolo di N. S. », di Andrea Solari, nell'ex Refettorio di Santa Maria delle Grazie, 158.
Chiesa di San Nazario: Cassetta argentea cristiana, opera del IV secolo; riproduzioni e descrizione di Hans Graeven, 240.
Collezione Crespi: Madonna di Bartolomeo Veneto, 432, 434.
Ritratto virile, di Bartolomeo Veneto, 440, 454.
Galleria Borromeo: due tavole del Foppa, 322 — « Santa Caterina », di Bartolomeo Veneto, 456.
Galleria Gattinara: Vendita della Galleria, avvenuta nel maggio 1899, 272.
Museo archeologico: Antichità entrate negli anni 1897-98, 224 — Suo ordinamento nel Castello, 404.
Museo artistico municipale: « Martirio di San Sebastiano » tavola di Vincenzo Foppa, 317. Suo ordinamento nel Castello, 404.
Museo Poldi-Pezzoli: « Madonna col Bimbo », di Andrea Solari, e sua rassomiglianza con altra del Vivarini, ora a Londra, 148 — « Ecce Homo », di Andrea Solari, 152, 154 — Due mezze figure di San Giovanni Battista e Sant'Antonio abate, dello stesso, 156 — Madonna col Bimbo, di Vincenzo Foppa, 324.
Pinacoteca di Brera: Tavola, prima attribuita al Giambellino, e poi rivendicata ad Andrea Solari, 151 — Ritratto di giovane imberbe, dello stesso, 152 — Giovanni Boltraffio, 226 — « I due divoti », tavola del Boltraffio, 236 — Esposizione delle opere di Giuseppe Bertini, 271 — « San Sebastiano », affresco del Foppa, 317 — Parti di un polittico, dello stesso, già nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Bergamo, 320 — Madonna col Bimbo fra due Santi, affresco dello stesso, 324 — Riproduzioni fotografiche, 525.
Proprietà del conte Del Maino: Suonatrice di liuto, di Bartolomeo Veneto, erroneamente attribuita a Leonardo da Vinci, 456.
Proprietà del duca Melzi: Ritratto muliebre, di Bartolomeo Veneto, 456.
Proprietà del cav. Aldo Noseda: « San Paolo », tavola del Foppa, 319.
Proprietà Perego: Due ritratti, di Bartolomeo Veneto, 447.
Raccolta del marchese A. L. Trivulzio: Due santi vescovi, di Vincenzo Foppa, 318 — Madonna col Bimbo e cinque angeli, dello stesso, 319, 321.
Raccolta del sig. Battista Vittadini: La Vergine Annunziata dall'angelo, dipinto del Foppa, 321.

MODENA

Duomo: Monumento al Molza, di Bartolomeo Spani, 129.
Galleria Estense: Ritratto di Alfonso I d'Este, di Battista del Dosso, 367.

MOGLIANO (Macerata)

Chiesa di Santa Maria della piazza: Madonna e Santi, quadro sconosciuto di Lorenzo Lotto, 476.

MONACO (Baviera)

Galleria Schubart: Ninfa distesa, di Luca Cranach, 508.
Collezione Hermann Levi: « La fuga in Egitto », di Luca Cranach, proveniente dalla Galleria Sciarra di Roma, 504.

MONDOVÌ

Santuario di Nostra Donna di Vico: Pitture del Pozzo, 225.

MONREALE

Duomo: Bassorilievi della porta, 314.

MONTALBANO DI ELICONA (Sicilia)

Castello: Restauri, 525.

MONTERIGGIONI (Siena)

Chiesa dei santi Cirino e Salvadore: Restauri, 122.

NANCY

Galleria: Ritratto virile, di Bartolomeo Veneto, 439.

NAPOLI

Arco trionfale di Alfonso I a Castelnuovo: Notizie storiche, 101.
Cappella del Monte di Pietà: Due statue allegoriche del Bernini e una « Pietà » del Naccherino, sulla facciata; enumerazione delle opere di arte che sono nell'interno — Restauri, 412.
Cappella del Sannazzaro a Mergellina: Presepe del XVI secolo, 327.
Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi: Presepe, bassorilievo di Antonio Rosellino, 328.
Chiesa di Santa Chiara: Presepe del XVI secolo, 327.
Chiesa di San Domenico Maggiore: Presepe del XVI secolo, 327.
Chiesa di San Giovanni di Carbonara: Statue per il Presepe, di Pietro e Giovanni Alamanni, 325.
Chiesa di Santa Restituta: Sarcofago con mosaico del beato Nicolò (del XIV secolo) ora riapparso in luce,

523 — Rinvenimento di una capsella di piombo, opera di Valerio Belli, 524.
Duomo: Cappella di San Giovanni dei Pappacoda, 103 — Cenni storici sulla facciata, e ripresa dei lavori pel suo componimento, 411.
Museo Nazionale: Raccolta di placchette, 219, 225 — Documenti sulla R. Pinacoteca, 226 — Ordinamento della R. Pinacoteca, 280.
Proprietà del barone De Donato: Figure di presepio, 331.

NAUMBURG a/S

Cattedrale: « Sinite parvulis », di Luca Cranach, 510.

NOVI LIGURE

Restauri alla chiesa di San Paragorio e alle torri della Porta e Gandaglia, 407.

NORIMBERGA

Museo: Ritratto di Giovanni Stefano Reuss, di Luca Cranach. 505.

NOTO

Notizie sull'antica Noto, distrutta nel 1693 dal terremoto, 100.

NOVALESA (Val di Susa)

Abbazia Novalicense: Dipinti di Francesco Lemoine, Rubens, Daniele da Volterra, 484.

NOVARA

Disegno di restauro del battistero; della chiesa di San Giulio (lago d'Orta); del battistero di Settimo Vittone, 268.

PADOVA

Chiesa di Sant'Antonio: Cappella dedicata prima a San Giacomo, poi a San Felice, di Andriolo dai Santi, 94.
Chiesa degli Eremitani: Tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara, provenienti dalla distrutta chiesa di Sant'Agostino, 88 — Descrizione e riproduzione dei due monumenti, 90 — Discussione su chi ne furono gli autori, 92 — Il principale artefice ne fu Andriolo dei Santi da Venezia, 94.
Chiostro del Capitolo del Santo: Arca del giureconsulto Rainerio degli Arsendi, 93.

PALERMO

Chiesa di San Domenico: Antonio Van Dyck e il suo quadro per la Compagnia del Rosario in San Domenico, 499.
Chiesa di San Giovanni dei Lebbrosi: Restauri, 525.
Chiesa dei Vespri: Restauri, 525.
Museo Nazionale: Dipinti di Bartolomeo da Camulio, Turino di Vanni, ed altri importatori della maniera toscana in Sicilia, 485 — « San Pietro e San Paolo », tavola di Riccardo Quartararo, 524.
Palazzo Chiaramonte: Soffittto, dipinto nel XIV secolo da Simone da Corleone e Cecco di Naro, 485 — Restauri, 524.

PARIGI

Congresso internazionale di storia e d'arte (1900), 267.
Accademia di belle arti: Concorsi per scritti d'arte, 267.
Collezione Morris Kan: « Sacra famiglia », di Van Dyck, 519 — « Ambrogio Spinola », ritratto dello stesso, 521.
Galleria Chantilly (Museo Condé): Riproduzione fotografica delle pitture, 121.
Hôtel de Ville: Esposizione dell'arte pubblica, (agosto 1900), 510.
Museo del Louvre: Camillo, statua in bronzo del 1° o principio del 2° secolo, 5 — Clipeo votivo e sua provenienza, 123 — « I due prigionieri » di Michelangelo, 229 — Quadro attribuito a Gregorio Schiavone, 254 — « Presentazione al tempio » e « San Pietro di Verona » del Borgognone, « Sant'Agostino e un donatore », dello stesso, recente acquisto, 265 — La nuova sala dedicata al Pisanello; « Bambino Gesù », scultura di Desiderio da Settignano; busto del Caradosso; la ceramica italiana del secolo XV, 266 — Avori Carolingi, 296 — Raccolta di disegni di mano del Pisanello; disegni di bombarde, 352 — Ritratto di donna (n. 1637) attribuito a Bartolomeo Veneto, forse di Lorenzo Costa, 446 — Lascito della baronessa Natanide di Rothschild; elenco di 14 quadri di autori italiani, 510.
Raccolta di Leopoldo Goldschmidt: Ritratto di gentiluomo, di Bartolomeo Veneto, 448, 454.

PARMA

Duomo: Restauri alla cupola, 273.
Regia Pinacoteca: Ritratto del duca Alessandro III Farnese, di Antonio Mor; altro di Paolo III Farnese, da attribuirsi allo stesso, 258 — Ritratto di Niccolò Maria Quirino Sanvitale, del Correggio, ispirato da Bartolomeo Veneto, 460.

PAVIA

Certosa: L'antica cella o camera superiore del priore del XV secolo, 239.

PERUGIA

Duomo: Ancona di Luca Signorelli, nella cappella di Sant'Onofrio, 496.
Palazzo del Popolo: La scala interna, 111.
Pinacoteca: Affreschi della scuola del Perugino, 279.

PESARO

Museo Oliveriano: Antiche tavolette d'avorio scolpito, 313.
Palazzo della Prefettura: Lavori di Domenico Rosselli, 224.

PIENZA

Calledrale: Il piviale di Pio II, 225.

PIETROBURGO

Museo dell' « Eremitage »: Cofanetto d'avorio scolpito, bizantino, 299 n — Catalogo della Galleria dei quadri: Scuola italiana, per A Somof, 470. Ritratto muliebre, di Luca Cranach. — Ritratto di Alberto di Brandeburgo, dello stesso, 508 — Madonna sotto il pometo, dello stesso, 509-510 — Lord Filippo Wharton a 19 anni, di Van Dyck, 512.
Raccolta Botkin: Due nuovi frammenti della tavola cancellaria del dittico di Murano, 474.

PISA

Camposanto: Le epigrafi volgari in rima del « Trionfo della morte », del « Giudizio universale e inferno » e degli « Anacoreti », 51.
Duomo: Base per cero pasquale, di Domenico Rosselli, 224 — Scena dell'antico testamento sulla porta del Duomo, del Bonanno, 313 — Le porte del Duomo, 373 — Furono gettate in bronzo da Domenico Portigiani — Notizie storiche in proposito e documenti, 374 — Furono autori delle storie, Giovanni Caccini, Pietro Francavilla, Raffaello Fortini, Gregorio Pagani, ed altri, 382.
Museo Civico: « La crocifissione », dipinto di Giovanni di Pietro, da Napoli, 103 — Cofanetto in legno imitazione bizantina, 298.

PISTOIA

Calledrale: Monumento a Niccolò Forteguerri, 102 — Vi ebbe mano anche Andrea del Verrocchio, 237 — Monumento al vescovo Donato Medici, da attribuirsi ad Antonio Rossellino, 477.

POMPEI

Tempio di Vespasiano: « Sacrifizio », bassorilievo dell'ara del tempio, fra gli anni 63 e 79; 10, 24.

PORDENONE (Udine)

Chiesa di San Marco: Restauri al campanile, 122.

PRATO

Cattedrale: Pulpito esterno di Donatello, 476.

RAVENNA

Accademia di Belle Arti: Atti dell'ultimo quadriennio, 274.
Calledrale: Restauri alle finestre del Battistero, 122.
Chiesa di Sant'Apollinare Nuovo: Restauri, 122, 410.
Chiesa di San Vitale: Ricerche dell'antico pavimento e restauri, 409.
Mausoleo di Galla Placidia: Lavori di restauro, 410.
Museo Classense: Sculture in avorio, dell' XI secolo, 291.
Palazzo di Teodorico: Restauri, 122, 411.

REGGIO EMILIA

Esposizione d'arte antica, pel centenario di Spallanzani, 274.
Casa Fossa, ora, Trivelli: Ornati scolpiti da Bartolomeo Spani, 144, 146.
Casa Ruini ora Terracchini: Sculture da attribuirsi a Bartolomeo Spani, 140, 145.
Chiesa di San Pietro: Chiostro, alla costruzione del quale collaborò Bartolomeo Spani, 127.
Duomo: La cornice della « Notte » del Correggio, 114 — Sepolcro di Rufino Gabloneta, di Bartolomeo Spani, 130 — Tomba del vescovo Buonfrancesco Arlotti, di Bartolomeo Spani, 126 — Sepolcro di P. Valeri Malaguzzi, dello stesso, 131 — Due mezzi busti reliquari, dello stesso, 132 — Gruppo in rame, nella facciata, attribuito allo stesso, 134, 139 — Fonte battesimale, da attribuirsi allo stesso, 142.
Museo Civico: Due lunette in bassorilievo, 128 — La porta Ceretti, (porta di casa Manfredi), attribuita a Bartolomeo Spani, 136, 141.
Palazzo Mari, ora asilo d'infanzia: Architettura da attribuirsi a Bartolomeo Spani, 145.
Palazzo in Via Boiardi: Architettura da attribuirsi a Bartolomeo Spani, 138, 141, 145.

RHEIMS

Proprietà Ernest Irroy: Cofanetto bizantino, d'avorio scolpito, 299 e seguenti.

Roma

Soppressione dell'Ufficio regionale per i monumenti, 122 — Sistemazione della zona monumentale, 122.

Arco di Settimio Severo (Foro Boario): Bassorilievo rappresentante quattro Camilli prigionieri barbari, condotti da soldati romani, 3 — Due Camilli, bassorilievo, 15, 25.

Basilica di San Clemente: Traslazione del corpo di San Clemente, affresco della basilica sotterranea, anteriore al 1084; 34, 44 — San Clemente nell'atto di celebrare la messa, affresco, come sopra, 50.

Bibtioteca Barberini: Diacono, Papa, Arcivescovo; miniatura dell'*Exultet* Barberiniano, fine del XII secolo, 17, 27 — Dittico d'avorio del secolo XIII, 123, 287 — Coperta eburnea di un Evangeliario, 288,

Biblioteca Casanatense: Ordinazione dei Suddiaconi e dei Diaconi, miniatura del Pontificale di Landolfo, secolo X, 23 — Ordinazione dei preti e *Benedictio fontis,* altre miniature del Pontificale suddetto, 29 — Diacono nell'atto di cantare l'*Exultet,* miniatura del rotolo d'*Exultet*, XI secolo, 37 — San Crisostomo e San Clemente Ancirano, dettaglio del trittico Casanatense del secolo XI, 38.

Biblioteca del Seminario: La gerarchia, miniatura del Sacramentario di Autun; prima metà del IX secolo, 31, 44.

Biblioteca Vallicelliana; Gioveniano suddiacono offre un libro a San Lorenzo, miniatura del IX secolo, 33, 44.

Biblioteca Vaticana: Cinque Santi Vescovi e una processione, miniature del *Menologium* di Basilio II, 20 — Diacono col rotolo d'*Exultet*, miniatura dell'*Exultet,* dell'XI secolo, 32 — Coro degli arcivescovi, miniatura dell'XI secolo, 35 — Arcivescovo in mezzo al clero, miniatura dell'*Exultet* del secolo XI, 39 — Cristo coll'imperatore Alessio, altra miniatura dell'XI secolo, 41 — Martirio di cinque Santi, miniatura del *Menologium* di Basilio II, 45 — *Codices e vaticanis selecti phototypice expressi,* vol. I°, il Vergilio vaticano (n. 3225) del IV secolo, 239.

Campidoglio: Scoperta di affreschi nell'antico palazzo comunale, 479.

Chiesa della Madonna de' Monti: Restauri, 279.

Cimitero dei SS. Pietro e Marcellino: Banchetto funebre, affresco della prima metà del secolo III, 21, 26.

Collezione del principe Pallavicini: Dipinto del Botticelli, 287.

Esposizione Berniniana: Sistemazione della mostra nel Palazzo dei Conservatori al Campidoglio, 119 — Raccolta di incisioni inviate dalla R. Calcografia; disegni inviati dalla Galleria degli Uffizi, e dal Gabinetto delle stampe di Roma — Bozzetti in terracotta, 276, 277 — Busti di Scipione Borghese, Paolo V, Innocenzo X, Urbano VIII, Alessandro VII — Progetto per il palazzo di Montecitorio; notizie storiche, 278.

Fontanone di Ponte Sisto: Monografia storico-artistica con documenti e disegni, di R. Artioli, 488.

Gabinetto Nazionale delle stampe: Esposizione dell'opera di Francesco Bartolozzi, 119 — Esposizione delle incisioni di Alberto Dürer, 121, 276 — Il libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova, 226, 235 — Appendice al catalogo delle incisioni, con vedute romane, 226, 245 — Disegni inviati alla mostra Berniniana, 277.

Galleria d'arte moderna: « Cristo morto e la Maddalena », gruppo in bronzo di Filippo Cifariello, 464.

Galleria Barberini: « L'Annunciazione » ascritta al Botticelli, 296.

Galleria Borghese: « Addolorata » di Simone Mailly di Chalons, tratta da un dipinto di Andrea Solari — *Ecce Homo,* dello stesso Mailly, 154.

Galleria Doria: Un ritratto del Velasquez, 124, 295.

Galleria Nazionale: Un ritratto celebre di Bernardo Clesio, 98 — La Madonna col velo, di Raffaello, 228 — Tre tele, rappresentanti personaggi della famiglia Raggio, già attribuiti a Van Dyck, 256 — Un quadro di Scipione Pulzone, detto il Gaetano, rappresentante il cardinale Giovanni Ricci detto Politianus, 258 — Un quadro della scuola del Bronzino, rappresentante il cardinale Bibbiena, riproduzione dal dipinto di Raffaello, 259 — Disegno di Michelangelo, riferentesi alla « Santa Caterina » del Bugiardino, in Santa Maria Novella di Firenze, 259. — Ritratto virile, di Bartolomeo Veneto, proveniente dalla Galleria Torlonia, 451, 454.

Museo Capitolino: « Mantele », bassorilievo del II secolo, 9, 24.

Museo Kircheriano: Popa e Camillo, gruppo in bronzo, 11, 24 — Lo smalto bizantino del Redentore, 226, 240.

Museo Lateranense: « Pasce oves meas! ». Bassorilievo in un sarcofago del IV o V secolo, 1, 12 — Scena di commiato, bassorilievo d'un cippo sepolcrale del principio del III secolo, 4 — « Non lavabis mihi pedes in aeternum! », bassorilievo di un sarcofago del IV o V secolo, 6, 18 — « *Cotlocatio* » di un cadavere, bassorilievo della tomba degli « Arterii », II secolo, 7, 18 — « Sacrifizio », bassorilievo dell'ara ceretana; principio del I° secolo, 8, 22 — Due « Delicatae », bassorilievo d'un sarcofago del IV secolo, 19, 26 — Cavaliere romano, bassorilievo proveniente da Ostia, (III secolo), 22, 27.

Museo Nazionale d'artiglieria: Frammento di bocca da fuoco del XV secolo, 357, 361 — « Falcone », di Enrico II, 364 — Disegno della Colubrina « La Regina », gettata da Annibale Borgognoni, 369 — Cannone Urbinate del 1565, 371.

Museo delle Terme: Due Camilli, bassorilievo del I secolo, 13, 24 — Sacerdotessa d'Iside, bassorilievo

di un cippo sepolcrale, della prima metà del I secolo, 47.
Palazzo Vaticano: I chiaroscuri nelle stanze di Raffaello, studio di Ernesto Steinmann, 223 — Il Mosè di Signorelli nella Cappella Sistina, 228 — Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia, 235 — Illustrazione di una capsella reliquaria, 479.
Proprietà del barone Tucher: Ritratto di gentiluomo, di Bartolomeo Veneto, 460.

SABBIONETA (Mantova)

Monografia di G. B. Intra, 470.

SAN CASCIANO DEI BAGNI (Siena)

Collegiata: Restauri a un dipinto di Bernardino Fungai, 122.

SAN GEMIGNANO (Toscana)

Preziosi affreschi tornati in luce nella chiesa della Collegiata — Mostra d'arte antica, in occasione delle feste pel centenario dell'Ambasceria di Dante, 275.

SAN MINIATO (Firenze)

Chiesa dei Ss. Jacopo e Lucia: Scoperta di affreschi della maniera dell'Angelico, 478.

SAN REMO

Duomo: « Chrismon » scolpito sul frontone di una porta, 224.

SARTEANO (Siena)

Collegiata di San Lorenzo: Restauri ad un'ancona di Girolamo del Pacchia, 122.

SAVONA

Museo Civico: « Il Presepio », tavola di Girolamo da Brescia, 269.
Oratorio di Santa Maria di Castello: Polittico, di Vincenzo Foppa, 318.

SCHWERIN

Museo di Schwerin: « Venere e Cupido », di Luca Cranach, 510 — Ritratto di Carlo V, dello stesso, 510.

SESTO FIORENTINO

Tabernacolo della scuola dei Della Robbia, in via dell'Olmatello, 225.

SIENA

Duomo: Sull'antichità della facciata, 476.

SIRACUSA

Chiese bizantine del territorio di Siracusa, 473.
Castel Maniace: Restauri, 415.
Museo Archeologico: Nuovi acquisti, 122 — Nuovo incensiere bizantino della Sicilia, 473 — Acquisto di un salterio del XVI secolo, 415.

SIVIGLIA

Duomo: « Trinità », nella sacrestia « de los calices » attribuito al Teotocopuli, ma di Luis Tristan, 170.

STRASBURGO

Galleria Civica: Catalogo della Galleria, per il professore Dehio, 471.

STUTTGART

Regia Galleria: Origine della sezione italiana della Galleria — « Cristo morto », del Giambellino, 159 — Altre opere attribuite allo stesso — « Madonna », classificata per Niccolò Rondinelli — Altra col « Bimbo », attribuita a Marco Basaiti, 160 — Stesso soggetto, di Vincenzo Catena, 162 — Tavola d'altare, di Vittore Carpaccio — « Santo Stefano », dello stesso — Due dipinti, « Festa del Bucintoro », del Guardi, 164 — Abbozzi, del Tintoretto, 165 — « L'Angelo con Tobia », di Palma il Vecchio — « Sacra famiglia », attribuita allo stesso, ma di Bonifazio Veronese — Altre opere dei Bonifazio, 168 — « Risurrezione di Cristo », di Paris Bordone, 169 — Altre opere della scuola di Paris — Ritratto incompiuto, di Paolo Veronese — « Cristo in trono », attribuito al Tintoretto, ma del Greco, 170 — Falsificazione di un « Presepio » del Perugino, e di altro del Penni — « Madonna e San Girolamo », fasificazione di Cesare da Sesto — Ritratto, di Jacopo dei Barbari — Dipinto, di Jean Scorel — Madonna con angeli, di Fra Bartolomeo — Ritratto, simile ad altro degli Uffizi in Firenze, attribuibile a Giulio di Galeazzo Campi, 172 — Madonna col Bambino e una giovane adorante, di Bartolomeo Veneto, attribuito a Marco Basaiti, 437.

SUSA

Restauro di affreschi, 268.

TAGGIA (Liguria)

Restauri alla chiesa dei Domenicani, 269.

TERNI

Nella causa per il quadro di Benozzo Gozzoli, ne è riconosciuta la proprietà al comune di Terni, 122.

TOLEDO

Duomo: « Cristo spogliato », dipinto del Greco, nella Sacristia, 229.

TORCELLO

Duomo: Bassorilievi, 297 — Musaici del VII secolo, 471.

TORGAU

Chiesa: Quattordici Santi, di Luca Cranach, 505.

TORINO

Scavi: cinta romana; chiostro del IX secolo; gite artistiche, 268.
Biblioteca Reale: Raccolta di disegni, 221.
Duomo: Restauri all'ancona di D. De Ferrari, 268.
Museo Civico: Nuove accessioni, fra cui un calco dell'altare quadrifronte, di Carpiano, 405.
Regia Pinacoteca: Catalogo, 100 — Acquisto di una tavola dello Spanzotti, 267.
Sagra di San Michele: Ritardo nei restauri, 406.

TORTONA

Chiesa di Santa Maria di Rivolta: Restauri, 406.

TREVISO

Cattedrale: Monumento del vescovo Castellano, 424 — Note storiche-artistiche, 480.
Chiesa di San Leonardo: Dipinto di Vincenzo dalle Destre, erroneamente attribuito a Giovanni Bellini, 471.
Convento degli Eremitani in Santa Margherita: La tomba di Pietro di Dante, nel primo chiostro del Convento e la sua autenticità, 417 — Ricerche storiche, 418 — Descrizione, 420 — Atti relativi alla eredità di Pietro, 421 — Ricostruzione grafica della tomba, 425 — Documenti, 428.

URBINO

Congregazione di Carità: Cassa nuziale del secolo XV, in istucco dorato, 408.
Oratorio di San Gaetano: Affresco del secolo XV, di Ottaviano Nelli, 408, 481.
Palazzo Ducale: Sculture di Domenico Rosselli, 224.

VARALLO SESIA

Santuario: Studio di G. Arienta, 476, 477.

VARESE

Chiesa della Madonna del Monte: Un affresco della vecchia scuola lombarda nella cupola della chiesa, 403.

VENEZIA

Accademia di Belle Arti: Madonna di Bartolomeo Veneto, già attribuita al Bissolo, 432, 433.
Basilica di San Marco: Il sogno di San Marco, scultura romanica, nel magazzino della Basilica, 248 — Monumento del doge Andrea Dandolo, 423 — Restauri ai musaici, 471.
Biblioteca Marciana: Notizie storiche e suo trasporto nel palazzo della Zecca, 111.
Chiesa di San Giacomo dell'Orio: Restauri ad una pala del Veronese, 122.
Chiesa di San Giovanni e Paolo: Sepolcro del doge Marco Cornaro, (morto nel 1368), 93.
Chiesa di Santa Maria de' Frari: Scoperta di affreschi nella sacrestia, 471.
Chiesa di San Paolo Apostolo: Restauri all' « Ultima cena » del Tintoretto, 122.
Chiesa della Salute: Altorilievo su di una porta minore della sagrestia, 248.
Regia Galleria: Riproduzioni fotografiche, 121 — Acquisto di un quadro di Cima da Conegliano, 121, 471 — Recenti acquisti d'opere, 480 — Il libro degli schizzi, 474.
Museo Civico: Riordinamento ed ampliamento del Museo, 222.
Museo Correr: Supposto ritratto di Cesare Borgia, ne è autore Marco Palmezzano, 123 — Busto attribuito ad Andrea Rizzo, modellato sopra un cadavere, 256.
Palazzo Ducale: Adamo ed Eva, statue di Antonio Rizzo, 110 — Un affresco scoperto e due risuscitati, 273 — Madonna, di Bartolomeo Veneto, 436 — Relazione dei lavori di restauro, 471.
Proprietà del conte Donà delle Rose: « Madonna a Val Sansibio », di Bartolomeo Veneto, già in casa Martinengo, 432.
Raccolta del barone Giorgio Franchetti: Ritratto di Van Dyck, 517.
Terza Esposizione internazionale d'arte: Concorsi internazionali a premi fra gli scrittoni d'arte, 272, 477.

VERONA

Case, ora scomparse, dei Lisca, Sammicheli, Camerlengo, Saibante, Castellani, 99.
Cimitero degli Scaligeri: Arca di Giovanni Scaligero, 93.

VHO (Cremona)

Oratorio di Santa Maria e San Pietro: Scoperta di affreschi di scuola cremonese, del XV secolo, 478.

VICENZA

Chiesa di Santa Corona: « Battesimo di Cristo », copia di un dipinto del Giambellino, 160.

VIENNA

Accademia Albertina: Rarissima incisione quattrocentina illustrante i trionfi del Petrarca, 64 — Due disegni, ascritti al Bonsignori, di Bartolomeo Veneto, 450, 454.

I. R. Galleria: « Battesimo di Cristo », del Giambellino, 160 — « San Sebastiano », da attribuirsi al Palma Vecchio, 168 n.

VIGEVANO

Chiesa dei Sette Dolori: Residui di un grandioso altare in legno scolpito, dipinto e dorato, opera lombarda del Rinascimento, 400.

VITERBO

Chiesa di San Sisto: Polittico del secolo XV, di scuola senese, ora sparito, 120.

Museo Comunale: Disegni a tergo della tavola di Sebastiano del Piombo, 296.

Tomba di Clemente IV: Riproduzione fotografica degli oggetti rinvenuti nella tomba, 280.

VULTURE

Vallone di Santa Margherita: Affreschi sconosciuti, del secolo XIII, in una grotta, 479.

WEIMAR

Museo: Ritratti di Giovanni Federico il Magnanimo e della sua sposa Sibilla di Cleve, di Luca Cranach, 508 — Lotta di uomini selvaggi, dello stesso, 510.

WITTENBERG

Lutherhalle: Ritratto di Martin Lutero, di Luca Cranach, 508.



Fig. 1ª. — « PASCE OVES MEAS! ».

Bassorilievo d'un sarcofago del Museo Lateranense. V o fine del IV secolo.

UN CAPITOLO DI STORIA DEL VESTIARIO

PARTE II.

IV Studio.

Obiezioni contro l'origine ecclesiastica del pallio sacro; suo simbolismo.

Quando composi la prima parte del mio trattato sul vestiario poscostantiniano, ebbi principalmente in mira di precisare, a base dei monumenti figurati e scritti, l'origine del pallio sacro, questione intricatissima, sulla quale si è scritto da molti secoli, senza arrivare alla vera soluzione. Dopo aver dimostrato che questa origine non si può cercare nella *toga picta* dei consoli dell'ultimo tempo dell'impero, e molto meno ancora nella legge vestiaria dell'anno 382, dove si prescrive agli *officiales* un'insegna detta *pallium discolor*, provai che il pallio sacro era in origine un vero manto, ἱμάτιον, adottato dai cristiani di Roma non soltanto perchè era l'abito dei filosofi, ma perchè fu portato da Cristo e dagli apostoli. Nel secolo IV il pallio fu sostituito dalla penula, che era un manto più comodo; ciò non ostante, essendo abito di sommo onore e dignità, esso non fu abolito, ma restò in uso nella forma *contabulata*, e come tale diventò e rimase fino ad oggi la più alta insegna ecclesiastica.

Nelle trasformazioni subìte dal pallio è interessante il vedere come in ciascun cambiamento si è cercato di ritenere il più possibile di quanto esso ebbe prima della trasformazione: quando dalla forma contabulata passò a quella d'una semplice striscia, si conservò per molti secoli l'antico modo d'indossarlo ed il numero tradizionale delle due croci; dopo la terza trasformazione [1] poi, la parte posante sopra la spalla sinistra dove le due estremità s'incon-

[1] Tre ritratti papali del XIII secolo, copiati sopra originali della metà incirca del secolo IX, ci fanno vedere, come il pallio sacro dalla forma sciolta passò a quella fissa, ossia dalla seconda alla terza trasforma-

travano restò doppia, benchè da lungo tempo se ne fosse dimenticata la ragione; finalmente la *vilis materia* onde si faceva il pallio rimase sempre, ed è ancora oggi, la lana. La ragione di quest'ultima particolarità è la significazione simbolica del pallio sacro, intimamente collegata colla sua materia. In ciò il pallio si distingue vantaggiosamente dall'ὠμοφόριον dei Greci, come pure dalle insegne della stola e del manipolo, le quali hanno completamente cambiato lo scopo, la materia e la forma esteriore.

Il risultato del *III studio*, cioè l'origine ecclesiastica del pallio sacro, parmi incontestabile; al contrario, l'opinione che fa derivare questa insegna da una concessione imperiale è incompatibile collo sviluppo naturale di essa. Tuttavia, trovando menzionati nell'antichità diversi pallii, uno dei quali prescritto a dei vescovi, qualcuno potrebbe muoverci delle obiezioni. Per dissipare anche i menomi dubbî e per entrare più profondamente nell'essenza del pallio sacro, vogliamo, nel presente *studio*, appianare tali difficoltà ad aggiungere qualche parola sul simbolismo della nostra insegna.

I.

Nella Chiesa occidentale da principio solo il papa aveva il pallio sacro. Secondo il *Liber pontificalis*, San Marco (a. 336) lo conferì al vescovo d'Ostia, il quale era uno dei consecratori del papa: « *Hic* (scil. Marcus) *constituit, ut episcopus Hostiae qui consecrat episcopum palleum uteretur et ab eodem episcopus urbis Romae consecraretur* ».[1] Più tardi ne furono insigniti altri vescovi d'Italia e fuori d'Italia. San Cesario, vescovo d'Arles, lo ebbe da San Simmaco (498-514). Egli venne, come leggiamo nella sua *Vita*, a Roma, dove fu presentato « *beato Symmacho tunc papae ac deinde senatoribus et senatricibus... Igitur virum apostolicum non iam fama vulgante, sed corporali praesentia comprobantes, certatim diligere ac venerari coeperunt. Pro qua re etiam papa Symmachus tanta meritorum eius dignitate permotus, non solum verissime eum metropolitanae honore suspexit, sed et concesso specialiter pallii decoravit privilegio* ».[2] La consegna del pallio è qui considerata come un privilegio speciale con cui il papa volle onorare le virtù ed i meriti del santo vescovo; se ne parla poi come di una cosa nota, il che suppone che l'uso di conferire il pallio sacro non era recente, ma di lunga durata.

Nel VI secolo, sotto Vigilio (540-555) e San Gregorio Magno (590-604) vediamo ingerirsi la politica nella consegna del pallio accordato a dei vescovi non soggetti all'impero greco.[3] In questi fatti alcuni dotti vedono, come è noto, una conferma dell'opinione che il pallio derivi da una concessione imperiale. Cotesta difficoltà già da altri, per esempio, dallo Hinschius, dal Grisar e molto prima dal Garnier, è stata sciolta.[4] I suddetti fatti, isolati e d'un secolo e mezzo posteriori all'origine della nostra insegna, non possono più creare nessuna difficoltà seria: in essi si manifestano le prime velleità cesaro-papistiche dei Bizantini, le quali nell'Oriente ben presto condussero la Chiesa nella schiavitù dell'impero;[5] Vigilio e San Gregorio hanno prudentemente ceduto alla forza maggiore, per evitare noie e gravi incomodi.

---

zione: invece di cadere « *ex latere sinistro* » (per usare l'espressione di Giovanni Diacono) l'estremità anteriore della striscia, essa è portata « *in medium corpus* » e fissata con quella parte che traversa il petto. Così la terza trasformazione era preparata; bastava cucire insieme le due parti posanti sulla spalla sinistra. I tre ritratti, che sono del tutto sconosciuti, verranno da me fra poco pubblicati.

[1] *Liber pontif.*, ed. Duchesne, I, 202, 203, nota 2.

[2] *Vita S. Caesarii*, 4, 20, MIGNE, *Patr. lat.*, 67, 1016.

[3] VIGILIUS *Ad Auxanium Arelatensem*, MIGNE, 69, 27; Idem *Ad Aurelium Arelatensem*, MIGNE, 69, 59; GREGORII M., *Ep.* IX, 11, MIGNE, 77, 952.

[4] Ottimamente ne ragiona anche il P. BRAUN, nel suo erudito lavoro *Die pontificalen Gewänder des Abendlandes* (p. 151 e segg.), uscito in questi giorni.

[5] Già Liberato (*Brev.* 21, MIGNE, 68, 1039) racconta il fatto che un vescovo, Antimo di Costantinopoli, « *videns se sede pulsum, pallium quod habuit imperatoribus restituit* ».

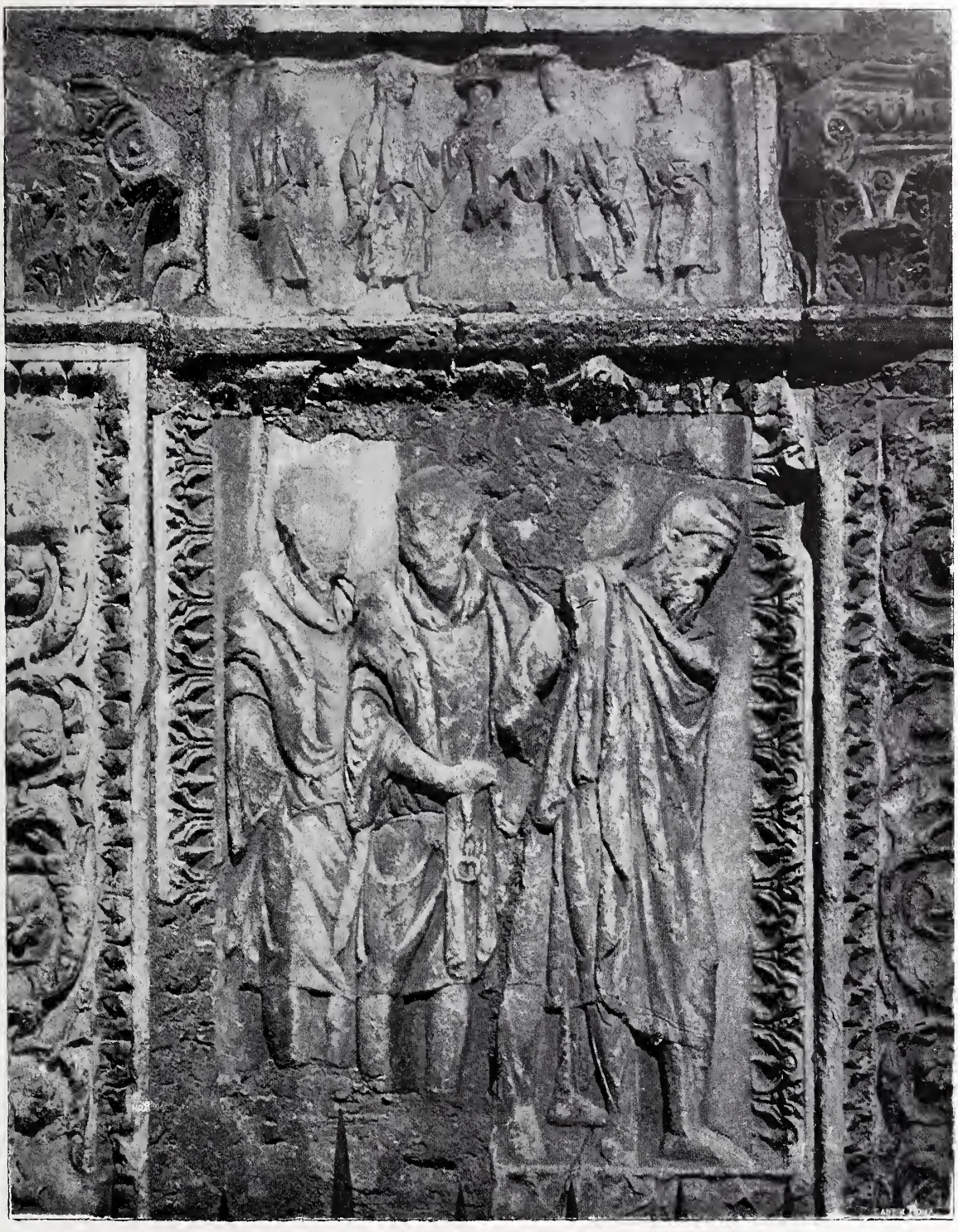


Fig. 2ª. — QUATTRO CAMILLI. PRIGIONIERI BARBARI, CONDOTTI DA SOLDATI ROMANI.
Bassorilievo dell'arco di Settimio Severo al Foro Boario.

In quanto specialmente a San Gregorio, non bisogna dimenticare che il vescovo Siagrio, il ricevitore del pallio, era un personaggio influentissimo nella corte, e che la stessa regina Brunilde domandò per lui questa onorificenza al papa, ciò che potè bastare per far nascere qualche sospetto nell'imperatore. Se del resto gli assertori dell'origine profana del pallio

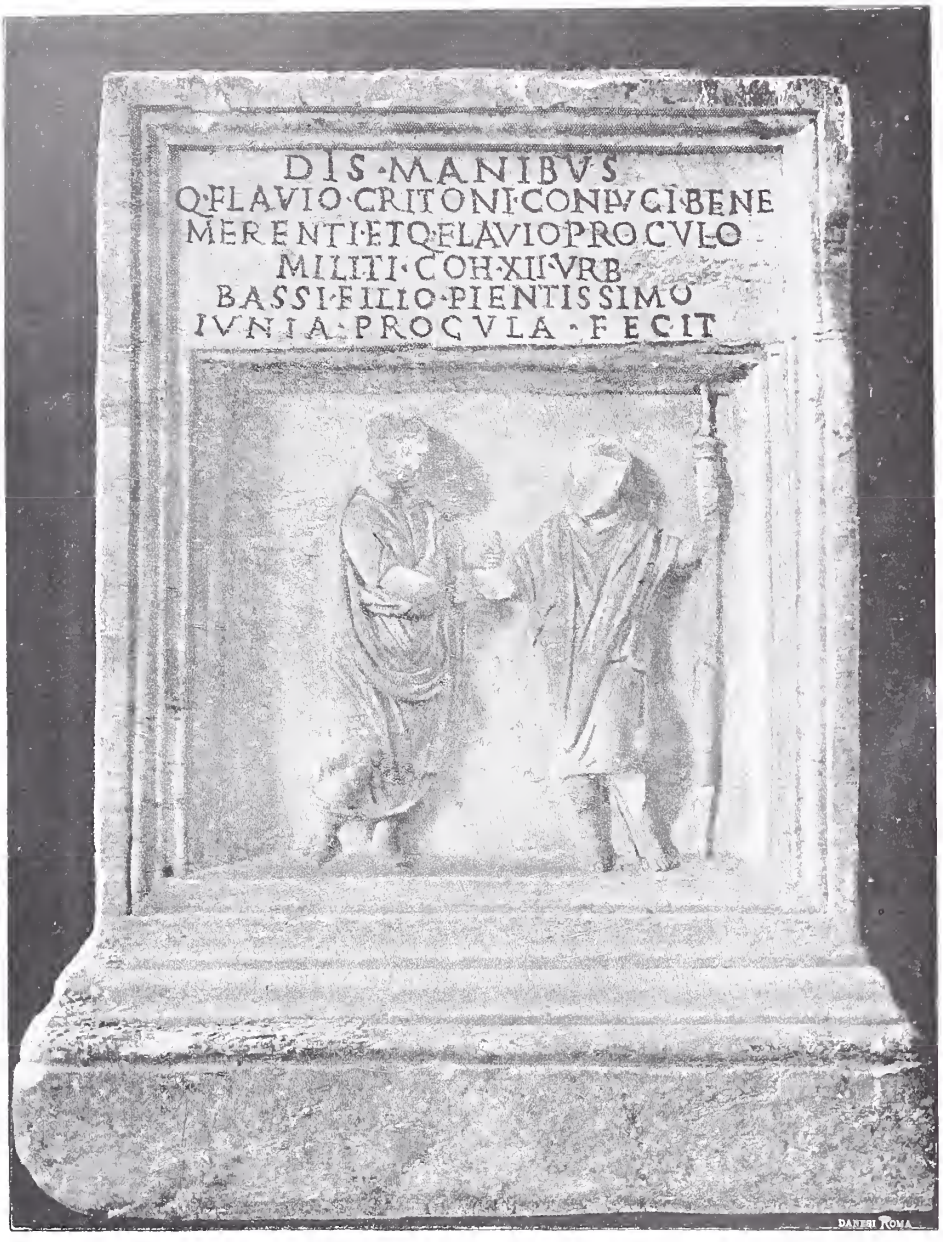


Fig. 3ª. — SCENA DI COMMIATO.

Bassorilievo d'un cippo sepolcrale. Principio del III secolo. Museo Lateranense.

sacro poterono attribuire tanta autorità a quei fatti isolati, perchè non hanno badato anche ai numerosi altri casi in cui San Gregorio conferì la sacra insegna? In essi il grande pontefice si mostra del tutto indipendente. Egli concede il pallio « *Apostolicae sedis benevolentia provocatus* »;[1] lo manda « *a beati Petri apostoli sede* »,[2] come dono dell'apostolo:

[1] GREG. M., *Epp.* V, 56, MIGNE, *Patrol. lat.*, 77, 789; VI, 9, col. 801; VI, 18, col. 810; XIII, 37, colonna 1287 et passim.

[2] GREG. M., *Ep.* IX, 122, col. 1056.

« *ex benedictione beati Petri apostolorum principis* »;[1] dà ordine di toglierlo al vescovo Natale di Salona, nel caso che questi non volesse sottomettersi ai suoi precetti: « *usum ei pallii, qui ab hac sede concessus est, ex auctoritate sedis apostolicae contradicito* », scrive al suo rappresentante.[2] La stessa minaccia intimò al vescovo Giovanni di Ravenna, il quale presunse di portare il pallio quando non gli era permesso. Riassumendo i punti d'accusa, San Gregorio gli scrive: « ... *admoneo quatenus nisi decessorum meorum munificentia tibi haec per privilegium attributa docueris, uti in plateis pallio ulterius non praesumas; ne non habere et ad missas incipias, quod audacter et in plateis usurpas* ».[3] Quest'incidente è tanto più importante in quanto si riferisce al vescovo di Ravenna, strettamente congiunto colla corte bizantina. Se il pallio fosse in origine un dono dell'imperatore, Giovanni ne avrebbe profittato per rendere il papa più condiscendente, avrebbe anzi potuto rivolgersi allo stesso imperatore, per ottenere direttamente da lui il pallio e la facoltà di servirsene a modo suo.[4] Nulla di ciò. Nell'umile lettera giustificatoria esprime un profondo rispetto verso la Santa Sede: « ... *licet peccator* », dice fra l'altro, « *novi tamen quam grave sit terminos nobis a patribus affixos transcendere et quod omnis elatio nihil aliud habeat quam ruinam... Et quibus ausibus ego sanctissimae illi sedi, quae universali Ecclesiae iura sua transmittit, praesumpserim obviare, propter cuius conservandam auctoritatem... multorum contra me inimicorum invidiam graviter excitavi?*[5] » Cerca poi, per mezzo dell' « eccellentissimo patrizio, dell'eminentissimo prefetto e di altri nobili ravennati », di ottenere dal papa l'uso del pallio nelle « litanie solenni », il che, dopo molte ricerche, gli venne finalmente concesso. Così i vescovi di Ravenna portavano il pallio, fuori della chiesa, quattro volte nell'anno: « *die natalitio beati Ioannis Baptistae, beati Petri apostoli, et beati Apollinaris martyris, atque in ordinationis celebratione* ».[6] Era questo un cambiamento della prassi ordinaria e primitiva, poichè il pallio solette concedersi « *ad sola missarum solemnia utendum* ».[7]



Fig. 4ª — CAMILLO.

Statua di bronzo, nel Museo del Louvre.
I o principio del II secolo.

Ma è vero che nella Chiesa occidentale solo il papa aveva il pallio sacro? A questa domanda tutti i dotti che dai tempi del De Marca fino ad oggi si sono occupati del nostro argomento, rispondono *negativamente*. Secondo loro anche i vescovi di Gallia, di Africa e

---

[1] GREG. M., *Ep.* IX, 121, col. 1052.

[2] GREG. M., *Ep.* II, 20, col. 556.

[3] GREG. M., *Ep.* III, 56, col. 652 e seg.

[4] Lo fece, nel VII secolo, l'arcivescovo Mauro (AGNELL., *Liber pontif., Vita Mauri*, 3, MIGNE, 106,673). Era troppo naturale che « questo passo fu equiparato ad una rivolta contro la supremazia del papa ».

[5] *Epistola Ioannis Ravennatis episcopi ad Gregorium papam*, inter opera GREGORII M., *Ep.* III, 57, colonna 654.

[6] GREG. M., *Ep.* V, 11, col. 733.

[7] Vedi GREG. M., *Epp.* IV, 1, col. 669; V, 53, col. 785; IX, 108, col. 1036; IX, 121, col. 1052; IX, 125, col. 1058.

di Spagna avevano, oltre il pallio romano conceduto a qualcuno di essi, un *pallium* che serviva d'insegna e che sembra fosse simile a quello del papa, come asserisce taluno. Riguardo in ispecie ai vescovi di Gallia, si è detto che i metropoliti fossero stati obbligati di accettare il pallio romano col suo simbolismo, e ciò dopo fatta l'alleanza fra il papa e la casa carlovingica. [1]

Non ostante la grande stima che nutriamo per molti di questi dotti, nella questione presente ci è forza loro contraddire. Le ragioni sulle quali essi fondano la teoria dei diversi pallii sacri sono principalmente il canone VI del primo Concilio di Mâcon (a. 581), il canone XXVIII del quarto Concilio toletano (a. 633), un passo della *Vita S. Fulgentii* († circa 530) ed un passo della lettera di San Celestino I (422-432) diretta *ad episcopos Galliae*. Tutti questi testi furono finora male interpretati. Ivi si tratta d'un *pallium* e d'un *orarium*. Mentre quest'ultimo, con rara eccezione, ebbe sempre il significato d'asciugamani o salvietta e di fazzoletto, quello del *pallium* era molto diverso. Secondo la materia, la grandezza e la destinazione, esso poteva significare: 1° un manto, ἱμάτιον; 2° un mantelluccio o mantellina, ovvero fazzoletto da collo e spalle (*orarium*); 3° un fazzoletto da testa (*velum, maforte, riciuum,* ecc.); 4° un asciugamani o salvietta (*orarium, mappula*); 5° una coperta da letto; 6° una tenda (*velum*). Queste significazioni partono tutte dal concetto generale, che la voce *pallium* designa in sostanza un pezzo di stoffa quadrangolare. Va poi da sè che nella questione nostra, riguardante solo il vestiario, i tre ultimi significati sono *a priori* da escludersi. Vediamo ora in che senso dobbiamo prendere il *pallium* e l'*orarium* dei testi citati. Per ottenere un risultato definitivo sarà necessario di sottometterli ad un esame più accurato di quello che fin qui è stato fatto. In tale esame ci serviremo non solo di testi equivalenti, ma riprodurremo anche qualche monumento figurato, idoneo ad



Fig. 5ª. — « NON LAVABIS MIHI PEDES IN AETERNUM! »
Bassorilievo d'un sarcofago del Museo Lateranense. IV o V sec.

[1] Vedi DUCHESNE, *Origines du culte chrétien,* pagine 370 e segg.

illustrare gli abiti in questione.

Il diminutivo *palliolum* è adoperato da Cassiano († 435) per esprimere una specie di fazzoletto da collo e spalle, portato dai monaci e chiamato *mafors*. Esso sostituiva, dice Cassiano, le pianete ed i birri costosi, preservando nello stesso tempo i monaci dall'ambizione: « *Post haec angusto palliolo tam amictus humilitatem quam vilitatem pretii, compendiumque sectantes, colla pariter atque humeros tegunt, quae mafortes tam uostro quam ipsorum uuncupantur eloquio, et ita planeticarum atque birrorum pretia simul ambitionemque declinant* ».[1] Il *mafors* era propriamente il fazzoletto da testa delle donne, *velum*, come viceversa anche il *palliolum* adoperavasi per *cucullus, pilcolus*.[2]



Fig. 6ª. — *COLLOCATIO* D'UN CADAVERE.

Bassorilievo della tomba degli *Arterii*. II secolo. Museo Lateranense.

Un simile capo di vestiario, il *pallium*, usò San Martino († 397), quando era già vescovo, come risulta dal seguente fatto, raccontato nella sua *Vita*: « *Ubi dum templum itidem everteret, furens gentilium rusticorum in eum irruit multitudo; cumque unus audacior caeteris stricto eum gladio peteret, reiecto pallio uudam cervicem percussori praebuit* ».[3] Cotesto *pallium* non era diverso da quello di cui il Santo si servì da monaco;[4] era dunque di color nero. Esso può paragonarsi con un largo fazzoletto da collo, più o meno spiegato, per coprire anche le spalle, e annodato sul davanti, o fermato con qualche spilla.

La stessa significazione ha il « *nigellum vel lactinium pallium* », menzionato nella *Vita* di San Fulgenzio, vescovo di Ruspe († circa 530). Il Santo, racconta il biografo, non lo depose mai, di modo che non si vide mai con spalle nude. Lo portava sotto la casula, qualche volta, ma solo nel monastero, anche senza questa, quando cioè il tempo lo permetteva: « *Subtus casulam nigello vel lactinio pallio circumdatus incessit. Quando temperies aeris invitabat, solo pallio intra monasterium est coopertus. Scapulis vero nudis uunquam a uobis visus est* ».[5] Due monumenti, riprodotti nelle figure 2 e 3, danno una idea di questo *pal-*

[1] *De coenobiorum institutis*, l. I, c. 7, MIGNE, 49, 72. Cfr. *Concordantia regularum S. Benedicti Anianensis*, 62, 10, 13, 17, MIGNE, 103, 1243 e seg., 1245, 1248.

[2] QUINT., *Instit.*, II, 3, 144: « *Palliolum sicut fascias, quibus crura vestiuntur, et focalia et aurium ligamenta sola excusare potest valetudo* ».

[3] SULPICII SEV., *Vita S. Martini*, 15, MIGNE, 20, 169.

[4] Loc. cit., 10, MIGNE, 20, 166: « *Iam vero sumpto episcopatu qualem se quantumque praestiterit, non est nostrae facultatis evolvere. Idem enim constantissime perseverabat qui prius fuerat. Eadem in corde humilitas, eadem in vestitu eius vilitas erat: atque ita... implebat episcopi dignitatem, ut non tamen propositum monachi virtutemque desereret* ».

[5] *Vita S. Fulgentii*, 18, 37, MIGNE, 65, 136.

lium nascosto sotto la *casula*, e perciò simile ad un *focale*. Il primo, un bassorilievo dell'arco di Settimio Severo (detto « degli orefici »), rappresenta due [1] barbari prigionieri, legati per le mani con catene e condotti da due soldati romani. Quelli hanno il loro consueto



Fig. 7ª. — SACRIFIZIO.
Bassorilievo dell'ara ceretana. Principio del primo secolo. Museo Lateranense.

costume; questi portano, oltre la tunica cinta e la penula (= *casula, planeta*), un fazzoletto da collo, il *focale*, che vediamo uscire dalla larga apertura della penula: esso è certamente

[1] Di quello nel fondo è distrutta la parte superiore.

identico al nostro *pallium*. La figura 28 offre la faccia anteriore d'un cippo sepolcrale, posto, secondo che impariamo dalla iscrizione, da IVNIA PROCVLA a Q · FLAVIO CRITONI, suo marito, e Q · FLAVIO PROCVLO, suo figlio, che era milite della COH (*ors*) · XII · VRB (*ana*). Sotto l'iscrizione ambedue i personaggi sono scolpiti nell'atto di prendere commiato, stringendosi la destra. Critone veste la tunica e la toga, Proculo gli stessi abiti che i due soldati precedenti, salvo che la penula è un po' più stretta e tagliata a punta; sotto la penula anch'egli ha il *focale*, ossia un *pallium*.

Citiamo ancora un importante passo della *Regula monachorum* di Sant'Isidoro († 636): « *Ternis autem tunicis, et binis palliis, et singulis cucullis contenti erunt servi Christi, quibus superadicietur metotes pellicea, mappula, manicae quoque, pedules et caligae... Monachi autem in monasterio palliis semper operiantur, ut pro honestate tecti incedant* ».[1] Questo passo ed i testi allegati provano che il *pallium (palliolum)* ebbe uno scopo eminentemente pratico, di supplire cioè alla larga apertura della tunica, come pure a quella della casula, che lasciavano scoperto il collo ed in parte le spalle. In mancanza di esso i monaci potevano servirsi della *mappula,* ossia d'un semplice fazzoletto: « *Sane si quis forte pallium non habet humeris mappulam superimponat* », dice Sant'Isidoro (loc. cit.).

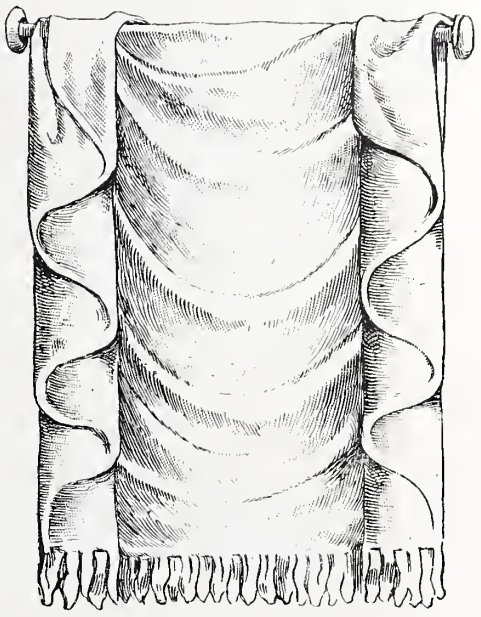


Fig. 8ª — MANTELE.
Bassorilievo del Museo Capitolino. II sec.

Premesse queste osservazioni, è facile intendere in che senso abbiamo da prendere il *pallium* prescritto ai vescovi nel canone VI del primo Concilio di Mâcon (a. 581): « *ut archiepiscopus* (leggi *episcopus*)[2] *sine pallio missas dicere non praesumat* »: esso è lo stesso che quello dei testi or ora citati, e che in altri documenti è chiamato *orarium,* vale a dire un fazzoletto da collo, che aveva uno scopo simile a quello del *pallium* monastico, ma che era più prezioso e perciò interdetto ai monaci, come vedremo appresso.[3] Ne parla anche San Germano, vescovo di Parigi († 576), chiamandolo ugualmente *pallium*. Conforme al suo gusto personale, di ravvicinare gli abiti liturgici ad ogni costo a quelli del Vecchio Testamento, il Santo lo identifica gratuitamente al *rationale* del Sommo Sacerdote; dice che era frangiato e cingeva « *collum usque ad pectus* ».[4] Egli descrive dunque il fazzoletto da collo, l'*orarium,* e non il pallio sacro, l'ὠμοφόριον, il quale, essendo il « *typus ovis errantis* », posava anzitutto sopra le spalle.

L'interpretazione nostra del *pallium* prescritto dal Concilio di Mâcon e descritto da

---

[1] ISID., *Regula monach.*, 12, 2, 3, MIGNE, 83, 882.

[2] La lezione *archiepiscopus* non si trova nei migliori manoscritti (vedi Loening, *Deutsches Kirchenrecht,* II, 94, nota 1); essa fu introdotta in un tempo in cui si era perduta la significazione speciale di questo *pattium,* prendendolo per il pallio sacro.

[3] Il nostro canone era fin qui la croce dei canonisti e liturgisti antichi e moderni. Per spiegarlo fu detto che il *paltium* in questione fosse il *rationale.* Così, fra altri, Ruinart, Ducange e Marca. Questa opinione, adottata recentemente dal Loening (loc. cit.), contiene un grave anacronismo, senza dir nulla che il *rationale* non è mai chiamato *patlium* (vedi sopra, la prima parte del *Capitoto di storia det vestiario,* pag. 111, nota 1). Altri dotti presero la parola *pattium* nel senso di pallio sacro, allegando un passo di San Germano, vescovo di Parigi, citato da noi nella nota seguente.

[4] S. GERM., *Ep. 2,* MIGNE, 72, 97: « *Pattium vero quod circa cottum usque ad pectus venit, rationale vocabatur in Vetere Testamento... Quod autem cotto cingit, antiquae consuetudinis est, quia reges et sacerdotes circumdati erant patteo veste fulgente... Quod autem fimbriis vestimenta sacerdotatia adnectuntur, Dominus Moysi praecepit in Numeris, ut per quatuor angutos patliorum filii Israel fimbrias facerent, ut populus Domini non sotum opere sed etiam vestitu mandatorii Dei signum portaret* ».

San Germano viene confermata dai testi che ora addurremo. Dell'*orarium* scrive Sant'Isidoro che era proibito ai monaci: « *Porro lintea non oportet monachum indui; orarium, birros, planetas non est fas uti, neque indumenta..., quae generaliter caetera monasteria abutuntur* (= *non utuntur*) ».[1] Trattandosi di monaci, va da sè che l'*orarium* non può significare il pallio sacro, poichè in questa ipotesi la proibizione sarebbe del tutto superflua; esso è identico alla *stola*, già in quei tempi, quasi dappertutto, distintivo liturgico dei vescovi, preti e diaconi.[2] Questo significato dobbiamo, per la stessa ragione, attribuire all'*orarium* di cui si parla nella *Vita* di San Fulgenzio, di sopra menzionata: « *Orario quidem, sicut*

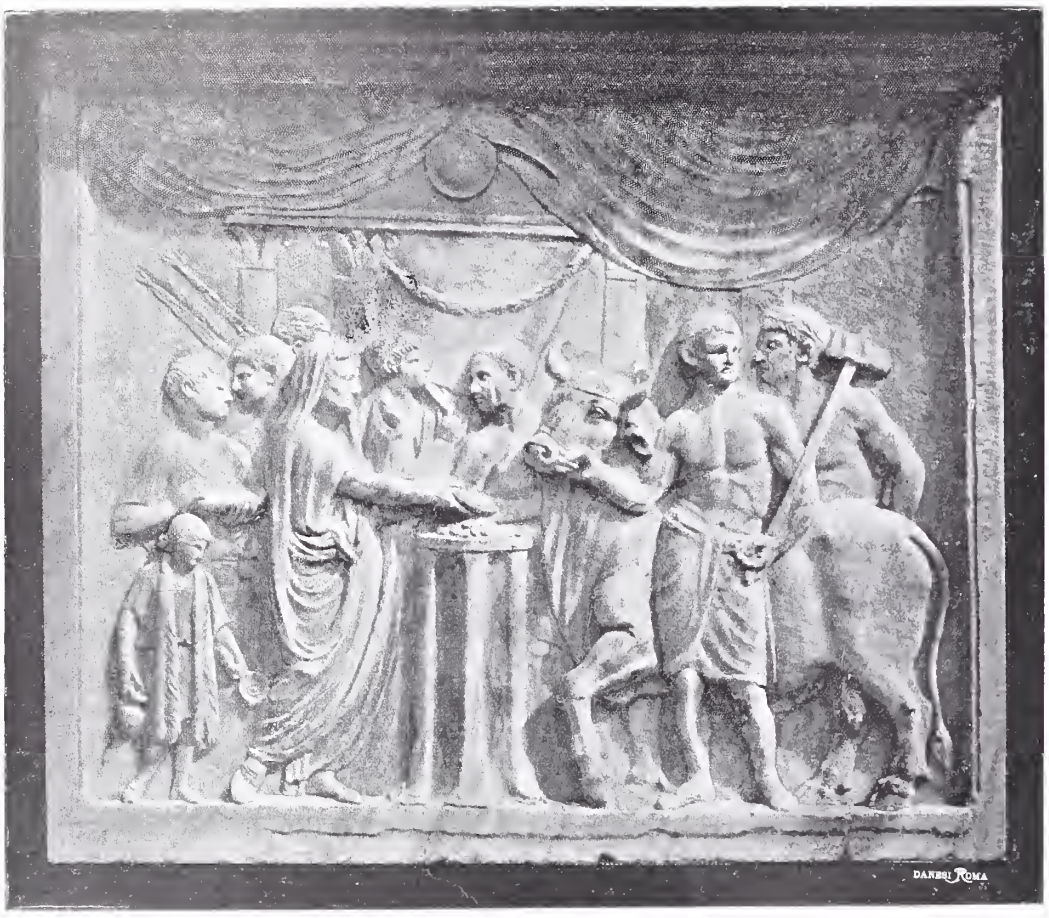


Fig. 9ª. — SACRIFIZIO.

Bassorilievo dell'ara del tempio di Vespasiano a Pompei. Fra il 63 e il 79.

omnes episcopi, nunquam utebatur », riferisce di lui il biografo.[3] Da semplice monaco elevato alla dignità di vescovo, il Santo s'astenne, per umiltà, dagli abiti preziosi, e perciò contrarî alla povertà monastica.[4] Quindi continuò a portare quel modesto *pallium nigellum*, di

[1] Isid., *Regula monachorum*, 12, 2, Migne, 83, 882. Vedi anche il canone XX del Concilio d'Orléans dell'anno 511 (Mansi, VIII, 355): « *Monachus uti orario in monasterio... non ticeat* ».

[2] Sull' *orarium-stola*, vedi il *V° studio*.

[3] *Vita S. Fulgentii*, 17, 37, Migne, 65, 136.

[4] A proposito dell'*orarium* di San Fulgenzio ci piace di rammentare un passo della lettera LII di San Girolamo (Migne, 22, 535), diretta ad un giovane prete di nome Nepoziano. In questa lettera il Santo prescrive le norme per la vita spirituale di Nepoziano. Parlando degli abiti, scrive: « *Non absque amictu lineo incedere, sed pretium vestium linearum non habere, laudabile est. Atioquin ridiculum et plenum dedecoris est, referto marsupio, quod sudarium orariumque non habeas, gloriari* ». L'*orarium* era dunque una cosa preziosa; Nepoziano doveva astenersene per amore di povertà, e non per ragione di avarizia.

cui si servì quando era ancora monaco. Portando questo, non ebbe bisogno dell'*orarium*: l'uno rese superfluo l'altro. Appena occorre di avvertire che le parole « *sicut omnes episcopi* » non offrono nessuna difficoltà. Senza escludere i preti e diaconi, il biografo menziona soltanto i vescovi, poichè il Santo era vescovo.



Fig. 10ª. — POPA E CAMILLO.
Gruppo di bronzo del Museo Kircheriano.

Circa un secolo e mezzo più tardi il quarto Concilio braccarense (a. 675) inculcò ai *sacerdotes*, sotto la pena di scomunica, di portare l'*orarium* durante il sacrificio eucaristico. « *Proinde modis omnibus convenit* », dice il canone IV, « *ut quod quisque percepit in consecratione, hoc et retentet in oblatione vel perceptione suae salutis; scilicet ut cum sacerdos ad solemnia missarum accedit..., non aliter accedat, quam orario utroque humero circumseptus, sicut et tempore ordinationis suae dignoscitur consecratus: ita ut de uno eodemque orario cervicem pariter ed utrumque humerum premens, signum in suo pectore praeferat crucis* ».[1]

Le ultime parole provano che si tratta di preti, giacchè solo essi s'incrociavano l'*orarium* sul petto, come fanno ancora oggidì. Questo *orarium*, qualche decennio prima, è chiamato *stola* da Vittore, vescovo di Cartagine, nella lettera diretta al papa Teodoro I (642-649). Il vescovo scrive d'aver ricevuto « *in sancta Carthaginensis civitatis ecclesia pontificalis honoris consecrationem et stolam* ».[2] È finalmente sempre ancora il nostro *orarium*, e non il pallio sacro, di cui parla il canone XXVIII del quarto Concilio toletano (a. 633), il quale stabilisce che un dignitario ecclesiastico, condannato ingiustamente, deve ricevere « davanti l'altare e dalla mano del vescovo », se è un vescovo: « *orarium, annulum et baculum* »; se un sacerdote: « *orarium et planetam* »; se un diacono: « *orarium et albam* ».[3] E con questo canone viene suggellata la verità dell'interpretazione data da noi alle voci *pallium* ed *orarium* dei testi su allegati: ambedue designano un fazzoletto da collo e spalle, con la differenza che il *pallium* era comunemente più ordinario, e perciò portato dai monaci; due volte poi il *pallium* è adoperato nel senso di *orarium*, mai in quello del pallio sacro.

Ci resta a parlare dell'ultimo dei passi male interpretati, il quale dopo il risultato da noi ottenuto appena ha bisogno d'uno schiarimento.

L'autore della *Vita Sancti Fulgentii* racconta che il Santo usava una cinta di cuoio, e che non la lasciò neanche nel sonno: « *pelliceo cingulo tamquam monachus utebatur... nec deposito saltem cingulo somnum petivit* ».[4] Il cingersi, prima rigorosamente osservato da chi si mostrava in pubblico, cominciò di buon'ora ad andare in disuso; nelle pitture cimiteriali troviamo, fin dal secolo III, dei personaggi indossanti la *discincta*. I monaci, che in modo speciale si consideravano « soldati di Cristo », aborrivano tale costumanza, trovandola incompatibile col precetto di Nostro Signore, il quale desidera dai suoi discepoli che « siano cinti i loro lombi » (Luc., 12, 35). Ecco come si esprime a questo proposito Cassiano: « *Itaque monachum ut militem Christi in procinctu semper belli positum, accinctis lumbis iugiter oportet incedere* ».[5] Oltre la tunica cinta, i monaci portavano, come vedemmo dai testi citati, il *pallium* (nel senso esposto di fazzoletto da collo e spalle).[6] La statua d'un

---

[1] MANSI, XI, 156 e seg.

[2] MANSI, X, 946. Non escludiamo che *stola* si riferisca qui all'intiero vestito, come στολή.

[3] MANSI, X, 627.

[4] *Vita S. Fulgentii*, 18, 37, MIGNE, 65, 136.

[5] CASSIAN., *De coenob. insl.*, 1, 2, MIGNE, 49, 60.

[6] Di questo *pallium* tratta anche il canone XXI del Concilio d'Orléans dell'anno 511 (MANSI, VIII, 355): « *Monachus si in monasterio conversus, vel pallium comprobatus fuerit, et postea uxori sociatus, tantae*

camillus (fig. 4), conservata nel Museo del Louvre, offre i due abiti in questione. Il personaggio, è vero, ha una forma troppo elegante per rappresentare un monaco di quei tempi; tuttavia, supponendo la tunica ed il *pallium (ricinium)* più lunghi, la statua può servire per darci un'idea di questi abiti monastici, i quali, del resto, non erano molto convenienti a dei dignitari ecclesiastici. Essi furono introdotti dall'Oriente in Gallia, dove vennero adottati da alcuni preti e vescovi. A ciò si oppose San Celestino I (422-432) in un rescritto diretto *ad episcopos Galliae*, in cui biasima il suddetto vestiario come superstizioso: « *Didicimus* », così il papa, « *quosdam Domini sacerdotes superstitioso potius cultui inservire, quam mentis vel fidei puritati... Amicti pallio et lumbos praecincti credunt sese scripturae fidem non per spiritum, sed per litteram completuros. Nam si ad hoc ista praecepta sunt, ut taliter servarentur, cur non fiunt pariter quae sequuntur, ut lucernae in manibus ardentes una cum baculo teneantur? Unde hic habitus in ecclesiis Gallicanis, ut tot annorum tantorumque pontificum in alterum habitum consuetudo vertatur? Discernendi a plebe vel caeteris sumus doctrina non veste* ».[1] Dalle ultime parole impariamo che riguardo al vestiario del clero si era già formata una qualche tradizione, ma che questo vestiario non differiva dal vestiario laicale. Difatti, ad eccezione del pallio sacro, tutti gli abiti portati dal clero romano, come la tunica talare, la dalmatica, la penula (casula, planeta) e la lacerna, erano ancora in uso generale.

Così i testi citati, che isolatamente presi potevano offrire delle difficoltà e furono veramente male interpretati, servendosene contro il pallio sacro, posti l'uno accanto all'altro, si sono da sè stessi perfettamente schiariti.

Due volte la voce *pallium* è adoperata nel senso di *mappula*. Di questa tratteremo nello *studio* seguente.

2.

L'idea di rappresentare Dio come pastore, ed i suoi fedeli come un gregge, è antica; la troviamo già negli scritti del Vecchio Testamento;[2] nel Nuovo essa ricevette una ricca applicazione e sviluppo. Cristo è il « Buon Pastore », il quale pasce per i monti e nelle pianure il suo gregge e dà per questo la vita; se una pecorella si smarrisce — figura del fedele caduto nel peccato — egli la cerca, e trovatala, la riporta sulle spalle all'ovile.[3] Nell'ultimo capo del suo Vangelo, San Giovanni racconta l'episodio in cui il Divin Redentore dopo la triplice domanda: « *Simon Ioannis diligis me?* », consegna a San Pietro altrettante volte il suo gregge: « *Pasce agnos meos!* »; « *pasce oves meas!* ».[4] D'allora in poi il simbolo del pastore diventa oltremodo famigliare nella Chiesa; non soltanto il principe degli apostoli ed i suoi successori, ma tutti i vescovi sono chiamati *pastori*, poichè a tutti è affidato un numero più o meno grande di fedeli, cui debbono sorvegliare, custodire e condurre alla vita beata del gregge degli eletti.

Sopra tutti i pastori sta Cristo, il « *princeps pastorum* », l'ἀρχιποίμην,[5] chiamato negli *Acta martyrii Sancti Polycarpi* « il pastore della Chiesa cattolica, diffusa nell'orbe intiero ».[6] Merita qui una menzione speciale un sarcofago, conservato nel Museo del Laterano; lo riproduciamo nella fig. 1. Il centro della composizione occupa Cristo, vestito da pastore e con un nimbo intorno al capo; nella sinistra tiene un bastone, colla destra carezza la pecora che gli è accanto. Da ambedue i lati stanno, sei per parte, gli apostoli, ciascuno con una

praevaricationis reus nunquam ecclesiastici gradus officium sortiatur ».

[1] *Coelestini papae decreta ad episcopos Galliae*, ap. HINSCHIUS, *Decretales Pseudo-Isidorianea*, pag. 559 e seg.

[2] *Ps.* 22.

[3] MATTH., 18, 12-14; LUC., 15, 4-7.

[4] IOAN., 21, 15-17.

[5] 1 PETR., 5, 4.

[6] C. 19, ed. Funk, 304.



Fig. 11ª. — DUE CAMILLI.

Bassorilievo del Museo delle Terme. 1 secolo.



Fig. 12ª. — DETTAGLIO D'UN SACRIFIZIO.
Bassorilievo dell'arco di Traiano a Benevento.

pecora davanti; essi vestono la tunica talare ed il pallio. Le pecore rappresentano il gregge di Cristo, il *grex dominicus;* la pecora che sta davanti San Pietro è appunto quella carezzata dal Signore. Pare indubitato che l'artista abbia voluto accennare alla scena nella quale il principe degli apostoli fu istituito il pastore dell'universo gregge di Cristo: « *Pasce oves meas!* ». L'esecuzione di questo mandato è raffigurata nelle due scene quasi identiche agli angoli: a sinistra si vede un pastore ugualmente vestito ed in atteggiamento simile a quello del Pastor Buono; egli custodisce tre pecore, disposte l'una sopra l'altra. Il gregge a destra consiste soltanto in due pecore che fissano lo sguardo sul pastore e sembrano attente a quello che egli dice; questo fa invero colla destra il gesto di parlare. Rocce ed alcuni alberi indicano « i monti e le pianure ». Il soggetto di questo bassorilievo fa supporre che nel sarcofago sia stato sepolto un vescovo o piuttosto un papa.

La significazione simbolica del pallio sacro, esposta da Sant' Isidoro,[1] non introdusse niente di nuovo nel simbolismo già esistente. Nuova era soltanto l'applicazione del simbolismo al pallio, il quale fino allora era l'abito per eccellenza, l'abito d'onore e di dignità. È molto probabile che essa sia stata suggerita sopra tutto dalla maniera d' indossare il *pallium cotabulatum*, l'ὠμοφόριον, di cui una gran parte posava sulle spalle, la penula ampia non permettendo più di passarlo come prima sotto il braccio destro. Ad ogni modo l'applicazione fu quanto ingegnosa altrettanto felice, e può essere ravvicinata a quella dell'acrostico al simbolo dell'ΙΧΘΥΣ.

Secondo il Pelusiota, l'ὠμοφόριον del vescovo designa, per due ragioni, « la pelle della pecorella smarrita e riportata dal Signore all'ovile »; prima per essere indossato sugli omeri, e poi perchè di lana. « Il vescovo, prosegue Sant' Isidoro, rappresenta il Cristo, e mostra appunto per mezzo dell'ὠμοφόριον a tutti di essere l'imitatore del buono e grande pastore ». Ed è perciò che quando nella messa si deve leggere « l'adorando Vangelo, il vescovo s'alza e depone l'abito dell' imitazione, giacchè in quel momento parla lo stesso principe dei pastori, Iddio e Signore ». L'espressione che il Santo usa per il pallio: ἡ τοῦ προβάτου δορά, è adoperata, con una piccola variante, dal Concilio calcedonese (a. 451)[2] e dal Concilio costantinopolitano III (a. 680):[3] ἡ ποιμαντικὴ δορά; in questo fu deposto Macario, vescovo di Antiochia, in quello Dioscoro, vescovo di Alessandria, chiamato *lupo*, λύκος, dai padri del Concilio, per le sue dottrine sovversive. L'interpretazione intiera fu ripetuta quasi letteralmente da San Germano di Costantinopoli († 733) nella sua Μυστικὴ Θεωρία.[4]

[1] Vedi sopra pag. 114.

[2] *Ep. ad Leonem I*, c. 3, MANSI, VI, 152.

[3] *Ep. ad Agathonem papam*, MANSI, XI, 683 e segg. (coll. 566).

[4] MIGNE, *Patr. gr.*, 98, 396: Τὸ δὲ ὠμοφόριον, ὃ περιβέβληται ὁ ἐπίσκοπος, δηλοῖ τὴν τοῦ προβάτου δορὰν, ὅπερ πλανώμενον εὑρὼν ὁ Κύριος, ἐπὶ τῶν ὤμων αὐτοῦ ἀνέλαβεν, καὶ σὺν τοῖς μὴ πεπλανημένοις ἠριθμήσεν.



Fig. 13ª. — DUE CAMILLI.
Bassorilievo dell'arco di Settimio Severo al Foro Boario.

Come portatore del'ὠμοφόριον, Sant'Isidoro nomina il vescovo in genere, senza veruna restrizione; l'uso di questa insegna ebbe difatti una diffusione grandissima nell'Oriente. Nella chiesa occidentale il pallio sacro apparteneva, come fu provato, esclusivamente al papa; poichè solo egli era il successore di quell'apostolo a cui furono dirette le parole memorabili: « *Pasce oves meas!* ». Ben presto, come vedemmo, i papi conferirono il pallio, come la più alta onorificenza ecclesiastica, sia per le virtù personali, sia per la grande importanza della sede del ricevitore, a dei vescovi occidentali, ed anzitutto ai *vicari apostolici*. Non occorre dire che per mezzo di questa onorificenza le singole Chiese furono più strettamente legate colla Chiesa-madre romana: il pallio servì « *ad ostendendam unanimitatem quam cum beato Petro universus grex dominicarum ovium, quae ei commissae sunt, habent.*[1] Verso la metà del secolo VIII, la consegna del pallio venne definitivamente regolata e riservata agli arcivescovi.[2] Questi ebbero d'ora innanzi l'obbligo di domandarlo al papa, quale uso, accennato già da San Gregorio Magno,[3] si è conservato fino ad oggi. Così il pallio diventò il distintivo fra l'arcivescovo ed i suffraganei: « *Pallium nihil est aliud, ut discretio inter archiepiscopum et eius suffrageneos* », dice uno scrittore del secolo X.[4]

Il simbolismo rimase lo stesso. Ecco come si esprime, a questo proposito, San Gregorio M. nella lettera colla quale conferisce il pallio a Giovanni, vescovo di Prima Justiniana Illyrici: « ... *Estote in custodia commissi gregis vigilantes atque solliciti, et disciplinae zelo districti, ut lupus insidians, nec ovile turbare dominicum, nec nocere ovibus aliqua fraudis occasione praevaleat. Animarum lucrum Deo nostro tota mentis intentione facere*

---

[1] *Liber diurnus*, ed. de Rozière, 85 e seg., ed. Sickel, 38.

[2] Vedi HEFELE, *Beiträge zur Kirchengeschichte Archäologie und Liturgik*, II, 217; BRAUN, *Die pontificalen Gewänder des Abendlandes*, 157 e segg.

[3] *Ep.* IX, 11, MIGNE, 77, 952: «... *prisca consuetudo obtinuit ut honor pallii nisi exigentibus causarum meritis et fortiter postulanti dari non debeat* ».

[4] PS.-ALCUIN., *De divinis off.*, 38, MIGNE, 101, 1243.

festinate, nomen nos pastoris non ad quietem sed ad laborem suscepisse cognoscite. Exhibeamus ergo in opere quod signamur in nomine».[1] Delle quattro formule della consegna, inserite nel *Liber diurnus*, due, la XLV e la XLVI, svolgono ampiamente i doveri del pastore verso il *grex dominicarum ovium*. La prima fu in gran parte copiata da Giovanni VIII (a. 878) nella lettera *ad Walam* (*Walonem*), *episcopum Metensem*;[2] se ne servirono anche Leone VII (a. 935),[3] Clemente II (a. 1047)[4] e Alessandro II (a. 1062).[5] Vale quindi la pena di riferirne il passo relativo: «*Si pastores ovium solem geluque pro gregis custodia die ac nocte ferre contenti sunt, et ut ne qua ex eis aut errando pereat, aut ferinis laniata morsibus rapiatur, oculis semper vigilantibus circumspectant, quanto sudore quantaque cura debemus esse pervigiles, nos qui pastores animarum dicimur, attendamus et susceptum officium exhibere erga custodiam dominicarum ovium non cessemus, ne in die divini examinis pro desidia nostra ante summum pastorem negligentiae reatus excruciet... Palleum autem fraternitati tuae ex more ad missarum solemnia trasmisimus... Cuius quoniam indumenti honor modesta actuum vivacitate servandus est, hortamur ut ei morum tuorum ornamenta conveniant, quatenus auctore Deo utrobique possis esse conspicuus... Sit in te boni pastoris dulcedo, sit et iudicis severa districtio*», ecc.[6] Accanto al simbolismo principale si formò, nell'età di mezzo, un simbolismo secondario, ricercato e minuto, che si estese alla materia, colore, forma e tutte le parti accessorie del pallio. Apre la via San Germano di Costantinopoli. Secondo lui l'ὠμοφόριον « ha delle croci, perchè anche Cristo portò la sua croce sulle spalle ».[7] Il cerchio, secondo Amalario e Ps.-Alcuino,[8] significa «*torquem quem solebant legitime certantes accipere*»; esso è doppio nella parte sinistra, «*quia quamdiu in hac vita sumus, quae per sinistram significatur, duplicitate carere non possumus, siquidem nunc prosperis extollimur, nunc adversis frangimur*»; è semplice nella parte destra, «*quia in altera vita duplicitas nulla est*», così San Brunone di Segni.[9] Basteranno i luoghi citati per far conoscere l'indole di questo simbolismo. Chi ne desidera altri, legga il trattato d'Innocenzo III: *De sacro altaris mysterio*.[10] Avvertiamo ancora, che con queste minuziose spiegazioni simboliche non fu tolto il simbolismo primario; ambedue li troviamo, per esempio, riuniti nel *Tractatus de sacramentis* di San Brunone.



Fig. 14ª. — QUATTRO CAMILLI.
Bassorilievo dell'arco di Traiano a Benevento.

Così anche il simbolismo rivela l'origine ecclesiastica del pallio sacro; esso non potrebbe spiegarsi nell'ipotesi contraria, come non si comprenderebbe neppure la grande importanza di questa insegna e l'obbligo di servirsene solo nella messa, e non piuttosto nelle solennità dello Stato. Speriamo infine che i miei *studî* avranno

---

[1] Greg. M., *Ep.* II, 23, Migne, 77, 558.

[2] Mansi, XVII, 248, seg.

[3] *Ep. ad Gerhardum Laureacensem archiepiscopum*, Mansi, XVIII, 376.

[4] *Ep. ad Iohannem episcopum Salernitanum*, Mansi, XIX, 621.

[5] *Ep. ad Petrum Dalmatiae et Slavoniae archiepiscopum*, Mansi, XIX, 943 e seg.

[6] *Lib. diur.*, XLV, ed. de Rozière, 75 e segg., ed. Sickel, 32 e segg.

[7] Μυστικὴ Θεωρια, Migne, *Patr. gr.*, 98, 396: Ἔχει δὲ καὶ σταυροὺς διὰ τὸ καὶ τὸν Χριστὸν ἐπὶ τοῦ ὤμου βαστάσαι τὸν σταυρὸν αὐτοῦ.

[8] *De eccles. off.*, 4. 23, Migne, 105, 1098; *De div. off.*, 38, Migne, 101, 1243.

[9] *Tractatus de sacramentis ecclesiae*, Migne, 165, 1106.

[10] L. I, c. 63, Migne, 217, 797 e segg.



Fig. 15ª. — DIACONO, PAPA, ARCIVESCOVO.

Miniatura dell'*Exultet* Barberiniano. Fine del XII secolo.

l'effetto d'indurre gli avversari dell'origine ecclesiastica del pallio sacro ad abbandonare la loro opinione erronea e di riconoscere il carattere esclusivamente ecclesiastico del pallio medesimo. [1]

V Studio.

Stola e manipolo.

1.

Oltre l'ὠμοφόριον, il pallio sacro dei vescovi, i documenti più antichi menzionano anche un'insegna liturgica dei *diaconi*, chiamata ὀθόνη ed *orarium*. L'ὀθόνη, nell'antica traduzione *linteum*, corrisponde incirca ad un *asciugamani*. Tale linteo, λέντιον, adoperò Gesù Cristo quando lavò i piedi dei suoi discepoli.[2] Quest'atto di umiltà è rappresentato in alcuni bassorilievi, dei quali ne rammento specialmente uno che si conserva nel Museo Lateranense (fig. 5). [3] Sembra che l'artista volesse figurare il momento in cui San Pietro, rifiutando di farsi prestare l'umile servigio, dice al Signore: « *Non lavabis mihi pedes in aeternum* ». Gesù, vestito di sola tunica, porta sulla spalla sinistra il *linteum* in forma d'un ampio asciugamani.

L'*orarium*, chiamato anche *mappa*, *sudarium*, ecc., era un panno più fino e destinato a tergere il volto (*os*); esso corrisponde in qualche modo al nostro *fazzoletto* ed alla *salvietta*. Presso gli antichi la differenza tra fazzoletto, salvietta ed asciugatoio non era così grande, nè fu così scrupolosamente osservata come oggi. In un lessico antico pubblicato dal Mai (*Class. auct.*, VIII, pag. 361) troviamo come sinonimi della parola *mappa*: « *mappula, manutergium, gausape, togilla, facitergium, mannpium, manumundium, expiarium* ». A Trimalcione la *mappa* serve da fazzoletto da collo; [4] a Fortunata rende lo stesso servizio, come pure quello dell'asciugatoio, un *sudarium*. [5] Di quest'ultimo si sa che nei tempi di primitiva semplicità era cosa ignota; l'estremità della *toga* o del *pallium* ne faceva le veci: « *Sume laciniam, atque absterge sudorem tibi* », dice Carino ad Acantione nel *Mercator* di Plauto (1, 2, 138). Verso la fine della repubblica esso comincia a venire in uso, ma sempre come un oggetto prezioso.[6] Catullo (12, 14; 25, 7) si vanta dei suoi « *sudaria Saetaba* », e Vatinio, tergendosi la fronte con un « *candidum sudarium* », eccita l'invidia del suo accusatore Calvo. (Quintil., *Inst. orator.*, 6, 3, 60). La *mappa* poi è ancora al tempo di Luciano [7] una prerogativa dell'« alta società », per usare la frase moderna. Quindi nessuna meraviglia se l'artista della *collocatio*, πρόθεσις, riprodotta nella fig. 6, ha creduto bene di farne pompa nel corredo della

[1] Un buon principio vedo nelle parecchie riviste che già sono state fatte del mio studio. Sono inoltre lieto di poter rendere noto che anche il ch. P. Grisar, che a più riprese si è occupato dell'argomento, accetta senza riserva i miei risultati. Che se ciò nell'ultimo articolo da lui pubblicato (*Abiti sacri sul musaico di San Venanzio*, in *Civiltà Catt.*, vol. I del 1898, pag. 717 e segg.), non apparisce, si deve principalmente ad un grosso errore di stampa, corso a pag. 730. Al contrario il ch. P. Braun nel suo lavoro *Die pontifikalen Gewänder des Abendlandes*, p. 172 e segg., cerca di combattere i suddetti risultati. Le sue ragioni, che rivelano una conoscenza incompleta de' monumenti antichi, non sono tali da indurmi a cambiare qualche parte del mio ragionamento.

[2] Ioan, 13, 4 e segg.

[3] Garrucci, *Storia*, tav. V, 335.

[4] Petron., *Trimal.*, 32: « *Pallio enim coccineo adrasum excluserat caput circaque oneratas veste cervices laticlaviam immiserat mappam fimbriis hinc atque illuc pendentibus* ».

[5] Petron., *Trimal.*, 67: « *Tunc* (*Fortunata*) *sudario manus tergens, quod in collo habebat, applicat se illi toro* », ecc.

[6] Marquardt, *Privatleben der Römer*, I, 304; II, 469.

[7] *De merc. cond.*, 15. L'espressione adoperata da Luciano per *mappa* è χειρόμακτρον.

defunta esposta sul *lectus funebris*, dandole un posto eminente sopra il cuscino. Essa è contabulata ed ornata di frangie, come quella di Trimalcione. H. Brunn (*I monumenti degli Arterii*, negli *Annali dell'Istit.*, 1849, pag. 367) prese la mappa per « due fasce larghe con fimbrie », credendo che fossero « segno di alto rango o piuttosto attributo di una classe particolare »; Garrucci (*Monumenti del Museo Lateranense*, pag. 66) invece vi riconobbe il *ricinium*. — L'*orarium* (*sudarium*, *mappa*, ecc.), rimase un oggetto di lusso per tutti i secoli di cui abbiamo da occuparci. Gallieno regalò a Claudio, fra molte altre cose, « *oraria sarabdena quatuor* »;[1] il medesimo numero, insieme a due tuniche inferiori, mandò in regalo « *ex benedictione Sancti Petri* » San Gregorio a quattro *domni*, ossia personaggi secolari di alto rango;[2] e di Aureliano leggiamo che *primum donavit oraria p. R., quibus uteretur populus ad favorem* »,[3] cioè per servirsene a fare applausi nelle corse circensi, il che Eusebio esprime colla frase κατασείειν τα῀ς ὀθόναις.[4] Dunque a questo scrittore *orarium* e ὀθόνη significano la stessa cosa.



Fig. 16ª. — DUE *DELICATAE*.
Bassorilievo d'un sarcofago del IV sec. Museo Lateranense.

Vediamo ora quale senso deve applicarsi all'ὀθόνη-*orarium* diaconale dei primi tempi della Chiesa. I testi classici sono due. Da un sermone attribuito a San Giovanni Crisostomo impariamo l'importante dettaglio che l'ὀθόνη fu portata dai diaconi sull'omero sinistro; dal movimento di essa l'oratore prende occasione di paragonarla alle ali degli angeli.[5] Il paragone è un po' ardito; ciò non ostante piacque a San Germano di Costantinopoli.[6] Comunque sia, esso non precisa la forma dell'ὀθόνη. Riguardo a questa, Sant'Isidoro di Pelusio ci ha fornito il seguente testo preziosissimo:[7] « L'ὀθόνη (*linteum*), colla quale i diaconi fanno il loro servizio nei sacri misteri, rammenta l'umiltà del Signore quando lavò ed asciugò i piedi

---

[1] TREB. POLL., in *Claudium*, 17.

[2] GREG. M., *Ep.* VII, 30, MIGNE, 77, 887.

[3] VOPISC., in *Aurelianum*, 48.

[4] EUSEB., *Hist. eccles.*, 7, 30. In una ὀθόνη mandò San Niceforo di Costantinopoli al papa San Leone III i doni menzionati più giù a pag. 35, nota 5.

[5] S. GIOV. CRISOST., *In parabolam de filio prodigo*, MIGNE, *Patr. gr.*, 59, 519: Ἐπίστασαι τὴν πνευματικὴν εὐφροσύνην, οἱ ταύτης γευσάμενοι καὶ μεμνημένοι τῶν φριατῶν μυστηρίων, τῶν λειτουργῶν τῆς θειας ἱερουργίας, τῶν μιμουμένων τὰς τῶν ἀγγέλων πτέρυγας ταῖς λεπταῖς ὀθόναις ταῖς ἐπὶ τῶν ἀριστερῶν ὤμων κειμέναις, καὶ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ περιτρεχόντων τῶν βοώντων · Μή τις τῶν κατηχουμένων κτλ.

[6] Μυστικὴ Θεωρία, MIGNE, 98, 393.

[7] Il testo greco è citato nella prima parte del *Capitolo*, pag. 114 e seg.

A



B



Fig. 17ª. — *A.* CINQUE SANTI VESCOVI. - *B.* PROCESSIONE.
Miniature del *Menologium* di Basilio II, Biblioteca Vaticana.

de'suoi discepoli ». Da ciò risulta che l'ὀθόνη deve intendersi piuttosto nel senso di asciugamani o salvietta, che non in quello del nostro fazzoletto.

Lo suppone anche la natura del servizio che i diaconi prestavano nella Chiesa primitiva. Questo era infatti molto più materiale di oggidì. Come indica il nome e la loro istituzione,[1] i diaconi sul principio erano veri *ministri,* ai quali incombeva anzitutto di διακονεῖν τραπέζαις, *servire a tavola* nelle cosiddette *agapi* dei poveri. A questo *miuistero* se ne aggiunse uno più importante, che presto diventò il primario, cioè il ministero della « *uensa del Siguore* », ossia dell'altare. Già Sant'Ignazio, discepolo di San Giovanni evangelista, dice che i diaconi sono

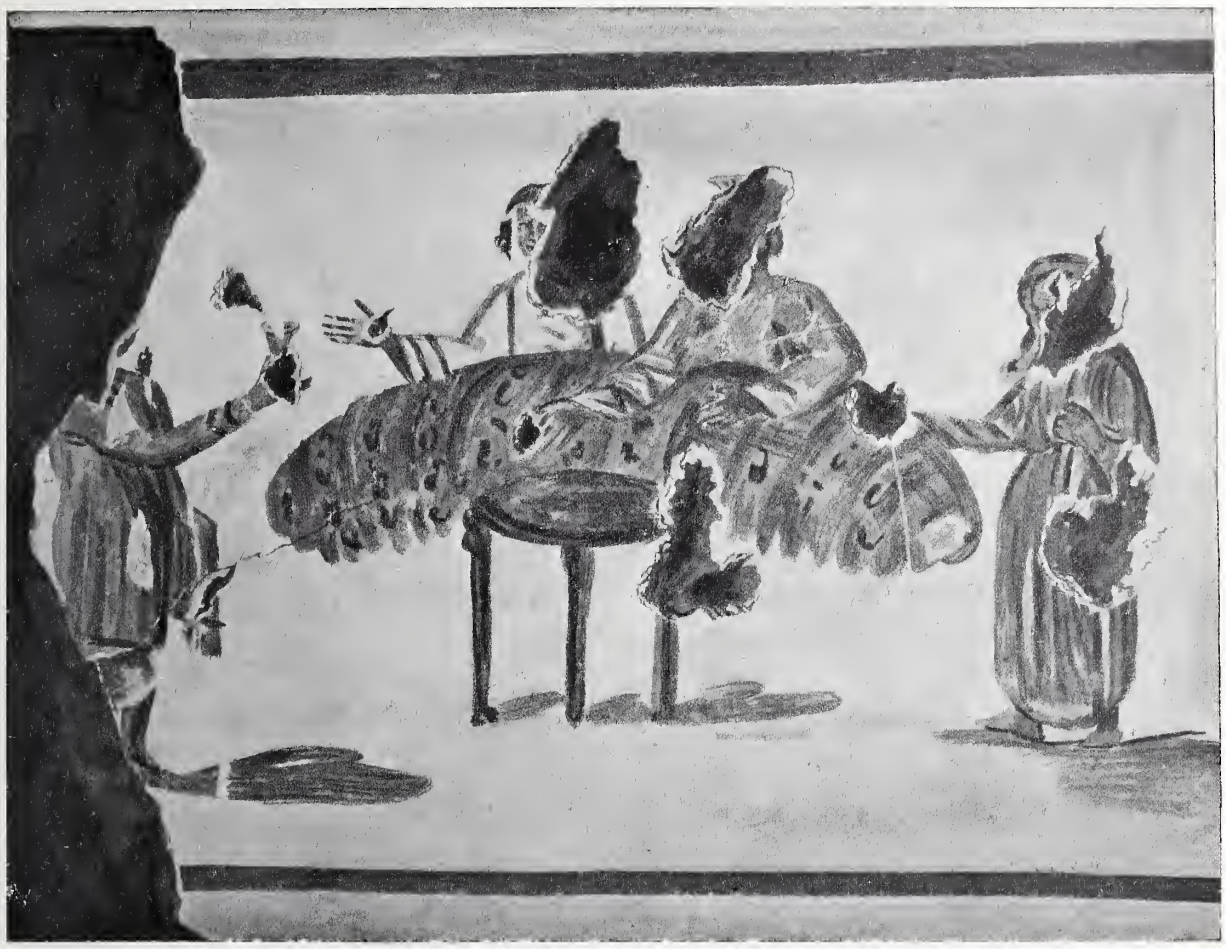


Fig. 18ª. — BANCHETTO FUNEBRE.

Affresco del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino. Prima metà del secolo III.

« *ministri mysteriorum Iesu Christi* »; e per specificarli ancora meglio aggiunge: « *Nou enim ciborum et potuum diaconi sunt, sed eeclesiae Dei ministri* ».[2] Come tali dovevano tener puliti i vasi sacri, avevano da ricevere le offerte fatte dai fedeli nelle assemblee liturgiche e consistenti per lo più *in naturalibus:* pane, vino, frutti ed altre cose necessarie che formavano una parte considerevole delle rendite del clero; da queste offerte dovevano poi scegliere il pane ed il vino per il sacrifizio eucaristico e distribuire, nella comunione, il vino consacrato ai fedeli presenti all'assemblea.[3] È superfluo dire che il ministero liturgico doveva eseguirsi con la massima pulitezza, e che i diaconi perciò abbisognavano di acqua e d'una ὀθόνη

[1] *Acta,* 6, 1 e segg.

[2] *Ep. ad Trall.,* 2, ed. Funk, 204.

[3] WILPERT, *Fractio panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers,* 47, 62.

(*linteum, orarium*), ossia d'un asciugamani o salvietta. Questa necessità era più grande ancora nei tempi anteriori all'istituzione del suddiaconato, dove appartenne all'ufficio del diacono di « porgere al sacerdote, nella liturgia, l'acqua per le mani » (con un asciugamani, s'intende!).[1] Eccoci all'origine della *stola* diaconale, tanto disputata dal medio evo sino ai giorni nostri.

Chi considera il nome e la forma attuale della stola, non resterà forse del tutto convinto della verità della nostra sentenza. Sventuratamente non possiamo produrre alcun monumento dei primi secoli che rappresenti un diacono nel suo completo vestiario liturgico. Siamo quindi costretti di ricorrere all'arte classica, la quale ci offre dei monumenti che spandono molta luce sulla questione presente. Sono in ispecie le rappresentanze dei *camilli* e dei *delicati* (*calamistrati*, ecc.): quelli ministri di sacrifizi, questi inservienti a tavola. In ambedue i servizi l'uso della salvietta o asciugamani era indispensabile, come per gli ultimi lo è anche oggi.



Fig. 19ª. — CAVALIERE ROMANO.
Bassorilievo d'Ostia, Museo Lateranense. Principio del III secolo.

Il *mantele* (*linteum*) si trova invero spessissimo nelle suddette rappresentanze. Ne ho riuniti gli esempi più interessanti riproducendoli nelle figure 7-13 e 16.

Cominciamo col monumento più antico, coll'ara di Manlio, trovata a Cere e trasportata al Museo del Laterano. La fig. 7 ne offre la fronte, in cui è effigiata una scena di sacrifizio. A destra un *togatus*, con capo velato, versa la patera sull'altare ove sono poste delle frutta; egli è probabilmente lo stesso C. Manlio, nominato nell'iscrizione dedicatoria:

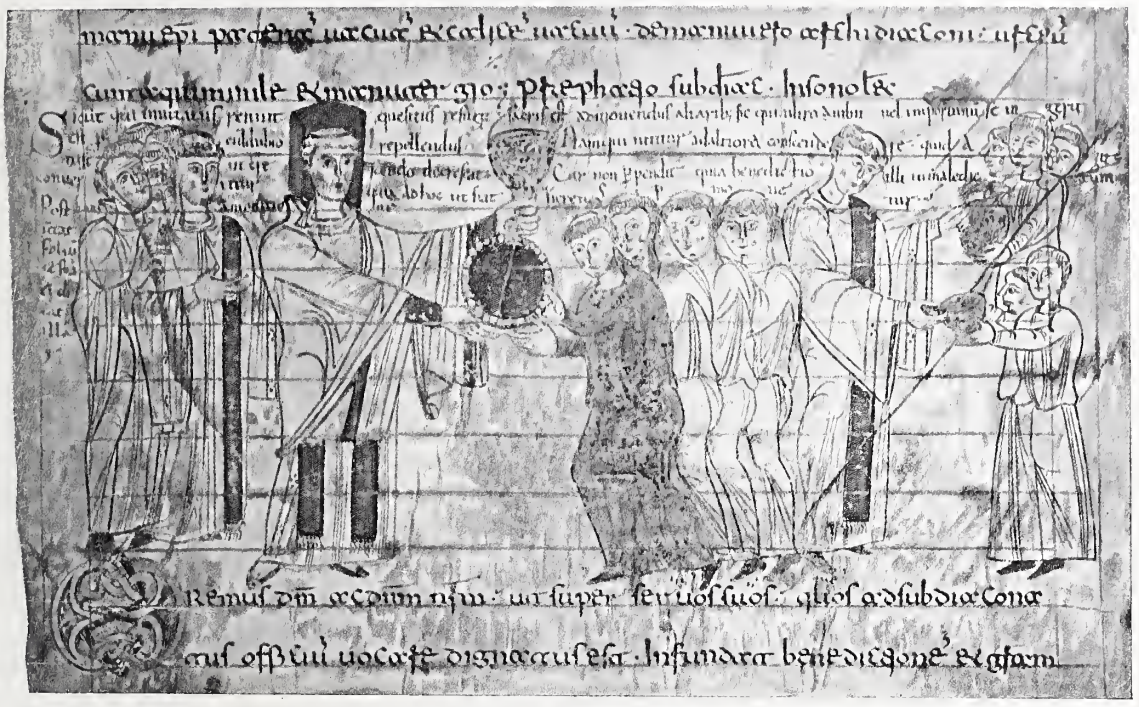
C · MANLIO · C · F · CENS · PERPET
CLIENTES · PATRONO

A sinistra del sacrificante sporge la testa del *monitor* (*praecentor*),[2] cui incombeva l'ufficio di suggerire la formola delle preghiere durante il sacrifizio. Dietro l'altare sta un *camillus*,

[1] Vedi più giù, pag. 43.

[2] TERT., *Apol.*, c. 30.

A



B

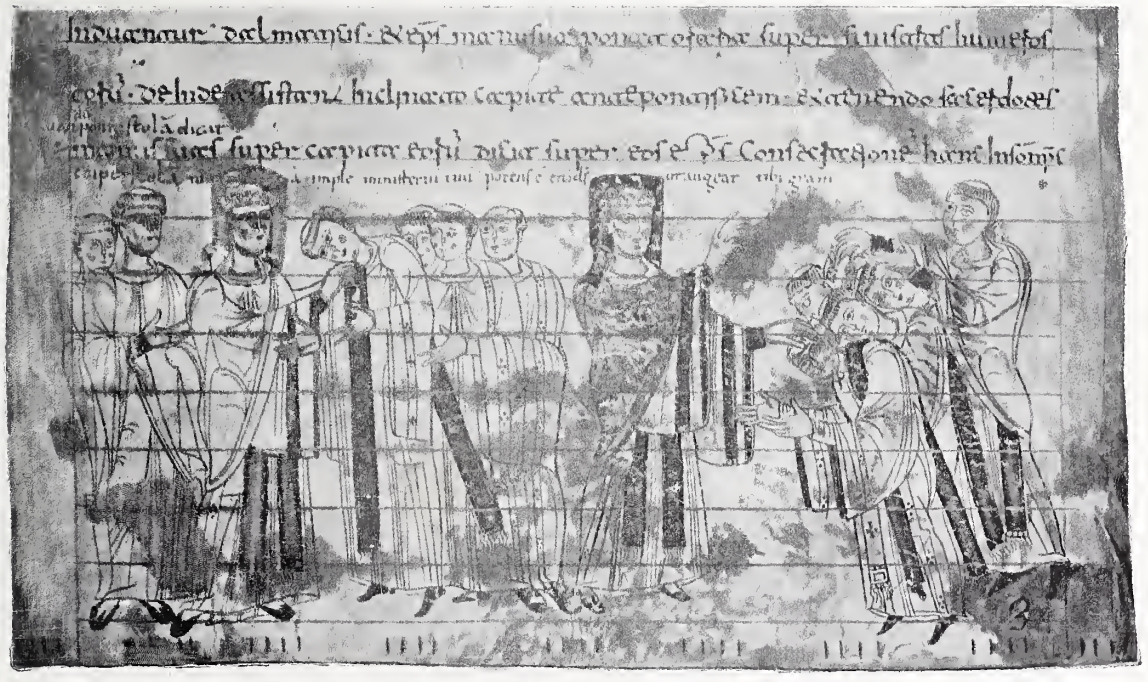


Fig. 20a. — *A*. ORDINAZIONE DEI SUDDIACONI. - *B*. ORDINAZIONE DEI DIACONI.
Miniature del Pontificale di Landolfo, Biblioteca Casanatense. Fra il 969 e il 984.

vestito di tunica cinta a maniche corte; dalla spalla sinistra gli pende un panno villoso, ornato di frangie. In questo panno gl'illustratori della nostra ara vedono un capo di vestiario, sia un « *gefranztes Gewand* »,[1] sia un « *ricinium* ».[2] Esso è invece il *mantele,* ossia un asciugamani che serviva « *ad tergendas manus post sacrificium* ».[3] Si sa che cotesto genere di panno greve (*gausape*), e da una parte villoso, fu introdotto a Roma solamente al tempo di Augusto. Un *gausape purpureum* è menzionato, come asciugamani d'un *delicatus,* da Orazio (2 *Sat.* 8, 10): « *Puer alte cinctus acernam Gausape purpureo mensam pertersit* »; e d'un *mantele* villoso, adoperato nel sacrifizio, parla Ovidio (4 *Fast.* 933): « *a dextra villis mantele solutis, cumque meri patera turis acerra fuit* ». Essendo il *gausape* in quei tempi una novità, si comprende perchè lo incontriamo in tutte le scene di sacrifizio appartenenti incirca al primo periodo dell'impero. Talvolta, per esempio, in un bassorilievo capitolino,[4] esso apparisce, sospeso sopra un bastone, fra gli strumenti di sacrifizio; ne diamo un disegno a semplici contorni in fig. 8, favoritoci dal ch. Signor Wüscher-Becchi. Ma torniamo all'ara ceretana. A sinistra del camillo sta il *tibicen,* che difficilmente mancava in un sacrifizio solenne. Quattro *victimarii,* cinti del *limus,* sono occupati intorno al toro: due, in ginocchio, lo tengono fermo per le corna; il *popa* è in atto di vibrare il colpo fatale colla scure; il quarto, posto dietro il toro, tiene nella sinistra un bacino, nella destra il *malleus,* appoggiandolo sulla spalla. Tutti i personaggi, ad eccezione del *togatus,* sono coronati. Sopra la scena pende un festone di olivo, attaccato con bende a due bucrani. L'ara appartiene, secondo l'opinione dell'Henzen, « almeno ai primi tempi degli Augusti ».

Il bassorilievo della fig. 9 è preso dall'ara del tempio di Vespasiano a Pompei, costruito, secondo l'opinione del ch. Mau, fra il 63 e il 79.[5] Rappresenta una simile scena di sacrifizio, composta parimente di otto personaggi. Il *togatus* velato versa, con aria severa e dignitosa, la patera sopra le frutta che si trovano sul tripode. Dall'altra parte si mira un atletico popa che nella mano sinistra tiene il *malleus,* con la destra il toro. Più in fondo si distinguono due altri *victimarii,* il *tibicen,* due *lictores* coi fasci, e dietro il sacrificante un camillo con un bacino nelle mani. Davanti quest'ultimo sta un altro camillo di età assai giovanile, addirittura un fanciullo. Gli utensili che porta sono la *patera* a lungo manico ed il *praefericulum.* Il mantele frangiato gli pende con ambedue le estremità dal collo in guisa d'un lungo fazzoletto. Questa maniera di portare l'asciugamani è rarissima e probabilmente scelta per riguardo all'età del camillo, le cui spalle sarebbero forse troppo strette per ricevere e tener fermo un mantele. Un altro esempio dello stesso tempo incirca ne offre la statuetta in bronzo di un camillo, accoppiato con un popa, che riproduco nella fig. 10. Il camillo porta i soliti strumenti, il popa la scure ed un secchio. Il monumento è ancora inedito e si conserva nel Museo Kircheriano.[6]

La forma precisa dell'intiero mantele composto sulla spalla sinistra la vediamo nel grazioso camillo della fig. 11, scolpito di pieno profilo: la parte del panno posante sul dorso è più lunga della parte anteriore e scende fino all'orlo inferiore della tunica. Il camillo ha capelli corti, la quale particolarità lo discosta dal tipo consueto di siffatte rappresentanze.[7] Il frammento fece, senza dubbio, parte d'un sacrifizio di cui le singole persone erano disposte l'una accanto all'altra. Del secondo camillo rimane pochissimo: le mani ed una gamba, ed

---

[1] Benndorf-Schöne, *Die antiken Bildwerke des Later. Museums,* 134.

[2] Henzen, *Ara ceretana,* negli *Annali dell'Istituto,* 1858, pag. 9 e seg; Daremberg-Saglio, *Dictionnaire,* s. v. *Camillus.*

[3] Forcellini-De Vit, *Lexicon,* s. v. *Mantele.*

[4] Stanza dei filosofi, n. 100. Nella *Nuova descrizione del Museo Capitolino,* « compilata per ordine della Commissione archeologica comunale », pag. 270, il *mantele* è preso per un « manto festivo per il sacrificio *(rica)* ».

[5] Vedi August Mau, *Führer durch Pompeji,* p. 29 (3ª edizione).

[6] Un terzo esempio, una statua d'un camillo rozzamente scolpita, esiste in una vigna fuori Porta San Giovanni. Ne debbo la conoscenza al ch. Signor Dr. Ammelung.

[7] È noto che i camilli hanno ordinariamente capelli lunghi e ben nutriti; quelli, per esempio, dell'arco di Traiano a Benevento portano l'acconciatura di capo delle donne di quel tempo (fig. 14).

anche queste non sono intiere; la mano sinistra porta la « *turis acerra* » sopra un piatto; la destra fa un gesto un po' studiato di chi impone l'incenso. L'eccellente scultura è ancora inedita; essa appartiene al miglior periodo dell'arte romana. L'originale si conserva nel Museo Nazionale delle Terme (*Casetta* E, n. 16).

I due camilli della fig. 12 sono di data sicura, essendo presi dall'arco trionfale di Traiano a Benevento; essi assistono al sacrifizio offerto agli immortali dall' imperatore stesso, scolpito a destra del tripode. L'uno tiene l'acerra, l'altro ebbe nelle mani, oggi rotte, il prefericolo e la patera; quest'ultimo porta anche il mantele frangiato che gli posa in pieghe naturali sull'omero sinistro. Dietro loro sta il tibicine, nel fondo littori coi fasci; tutti sono coronati.



Fig. 21ª. — DETTAGLIO DEL CORTEO DEI TOGATI.
Bassorilievo dell'*ara pacis* di Augusto. Firenze, Uffizi.

Verso la fine del II secolo la moda della *contabulatio* si estese anche all'asciugamani dei camilli. Per questa ragione ne fu cambiata la materia: esso d'ora innanzi non è più il « *mantele vel gausape villosum* »,[1] giacchè un panno villoso non si sarebbe prestato alla *contabulatio,* bensì il *linteum,* ossia un asciugamani di lino. Questo linteo contabulato lo vediamo, per la prima volta, sull'arco di Settimio Severo (detto « degli orefici ») nel Foro Boario. Dai numerosi camilli di quest'arco riproduciamo alcuni nelle figure 2 e 13. Nella prima il linteo è portato da tre camilli che con un quarto sono simmetricamente disposti ai lati d'un candelabro. Fu soltanto per riguardo alla simmetria se l'artista ha dato ai due camilli del lato destro il *linteum* sulla spalla destra invece della sinistra.[2] Tutti e quattro indossano la tunica cinta con larghe maniche, nelle quali si rivela l'influsso della dalmatica, da poco introdotta nella città eterna. I due nel mezzo appoggiano una mano sul candelabro, giusto come quelli dell'arco di Benevento (fig. 14), con l'altra tengono il linteo che è molto lungo e stretto, si direbbe quasi un'insegna. Alcuni dotti, per esempio il Brunn,[3] vi riconobbero infatti un mero « attributo ». Se questa opinione fosse vera, il linteo non avrebbe più dovuto servire da asciugamani. Tale ipotesi mi sembra però incompatibile colla realtà. Il sacrifizio non cambiò di certo, quindi anche il bisogno d'un asciugamani rimase tal quale come prima. Nuovo era solo il *modo di portare* il linteo, cioè nella forma conta-

[1] MARTIAL., 14, 138.

[2] Questo è anche accaduto nell'*orarium* dei diaconi, dipinti nell'*Exultet* Vaticano, e precisamente nella miniatura che rappresenta l'arcivescovo col clero (fig. 31). Vedi inoltre (*Cod. vat. gr.* 752, fol. 154 v.).

[3] H. BRUNN, *I monumenti degli Arterii,* negli *Annali dell' Istit.,* 1849, pag. 367. Cfr. *Bullett. dell'Istit.,* 1845, pag. 97.



Fig. 22ª. — DETTAGLIO D'UN SACRIFIZIO.

Bassorilievo dell'*ara pacis* di Augusto.

bulata, la quale gli dava l'aspetto d'una fascia. Il bassorilievo della fig. 38 è parimente molto danneggiato. Anche qui un linteo è più lungo dell'altro ed ambedue sono ornati delle solite frangie. Il camillo a sinistra tiene l'acerra, quello a destra il prefericolo e la patera.

Le rappresentanze degl'inservienti a tavola che hanno il linteo contabulato sulla spalla sinistra, sono meno frequenti; io riproduco due *delicatae* nelle figure 16 e 18. Della seconda, che è una pittura, torneremo a parlare più giù, a pag. 36; la prima è presa dalle scene di sacrifizio: è una *camilla* in abito maschile. Gli utensili che porta hanno naturalmente uno scopo diverso da quello della patera e del prefericolo; mentre questi sono destinati per la libazione, quelli servono a porgere l'acqua per le mani, spesso necessaria, dovendo le dita supplire il coltello e la forchetta. Nel linteo [1] l'artista ha indicato il clavo con delle righe trasversali sopra le frangie. La delicata accanto, che serve un piatto d'arrosto, è una imitazione del *camillus* che tiene l'acerra. Ambedue hanno capelli sciolti e sono adorni d'una collana, non corona, come asserisce Benndorf-Schöne (loc. cit.); essi appartengono ad una scena di banchetto.

Chiudiamo la serie con un monumento ostiense dedicato ad un *eques romanus*, di

[1] Anche questo linteo fu preso per un «gefranztes Obergewand» (Benndorf-Schöne, *Antike Bildwerke d. Later. Museum*, pag. 340).

nome T · FLAVIVS · T · F · PAL · VERVS (fig. 19).[1] Il cavaliere sta seduto sopra un destriero riccamente bardato e coperto d'una pelle di leopardo. Veste calzoni corti, tunica e pallio. Il cavallo è guidato da un *pedisequus* vestito di tunica cinta. Un secondo *pedisequus* accosta una corona alla testa del cavaliere, come si usa nei trionfi; colla sinistra stringe un linteo frangiato, che si è gittato sulla spalla sinistra.[2] S'intende che questo linteo serve al solo padrone; la sua presenza poi non ha nulla di strano, se si riflette che il cavaliere non è munito d'un *sudarium* (*mappa, orarium,* ecc.). Dalla parte opposta vediamo due donne. L'una, seduta, ha dei serti e fiori nel seno; l'altra, in piedi, tiene un cálato ricolmo di fiori. Il bassorilievo si potrà ascrivere alla metà incirca del III secolo.

Il grande valore dei monumenti descritti per la questione sull'origine della stola diaconale consiste nell'offrirci nei diversi ministri un asciugatoio, il quale, come l'ὀθόνη, l'*orarium* dei diaconi, si portava quasi sempre sull'omero sinistro, e che nei due primi secoli fu composto in modo semplice, dopo artificialmente ripiegato in forma d'una striscia. Cotesto asciugatoio ebbe dunque uno sviluppo simile a quello del pallio sacro, che da un manto diventò il *pallium contabulatum*. È fuor d'ogni dubbio che lo stesso è accaduto nell'insegna dei diaconi. Ci mancano, è vero, i monumenti più antichi; abbiamo però quelli dell'ultima trasformazione e sappiamo altresì che l'ὀθόνη, l'*orarium*, era in origine un asciugamani o salvietta.[3]

Una prova evidente della verità di questo risultato, ottenuto principalmente dallo studio delle opere d'arte profana, trovai, pochi giorni fa, in un monumento della fine del secolo XII, dove nessuno l'avrebbe cercata nè aspettata, cioè nell'*Exultet* barberiniano (fig. 15).[4] L'ultima miniatura dell'insigne rotolo rappresenta, sotto tre archi, nel mezzo il PAPA, seduto sopra la sella curule, formata da due leoni e fornita di cuscino; veste gli abiti da pontefice, fra i quali notiamo la tiara ed il pallio sacro, mal compreso dal disegnatore. Alla sua sinistra si vede, in piedi, un arcivescovo indossante gli stessi abiti, salvo la bassa mitra. Egli tiene con la destra il pastorale e con la sinistra il Vangelo, mentre il papa è in atto di benedire. Ambedue poi sono barbati ed hanno un grosso anello alla mano sinistra. Accanto e dietro l'arcivescovo era figurato il clero; ma non ne rimane che una piccola parte della figura d'un sacerdote. Dal lato opposto si trova, in capo ad una moltitudine di laici, un diacono, la cui dalmatica è ornata dell'*instita,* ossia di galoni alle estremità, e d'una larga striscia verticale, che rammenta i χιτῶνας ποδήρεις καὶ χειριδωτούς dei magistrati, νόμῳ Φοινίκων, ἐν μέσῳ φερόντων μίαν πορφύρην (Herod. 5, 5, 9); tutti cotesti ornati sono dipinti in oro. Dalla spalla sinistra gli pende l'*orarium* o *linteum,* questa volta un vero e proprio *linteum,* cioè un asciugamani, frangiato ed ornato del clavo. Il diacono lo alza leggermente con entrambe le mani, quasi per offrirlo al papa, perchè se ne serva. La sua presenza in una pittura del XII secolo non si può spiegare se non supponendo che l'illuminatore l'abbia copiato da un originale appartenente ad un tempo assai antico.

Molti Concili si sono occupati dell'*orario dei diaconi,* chiamato ὡράριον anche dai Greci. Verso la fine del IV secolo esso venne interdetto ai suddiaconi ed agli altri chierici inferiori dai canoni XXII e XXIII del Concilio di Laodicea,[5] il primo dei quali si trova anche nella

---

[1] C. L. VISCONTI, *Annali dell'Istit.,* 1857, pag. 304; BENNDORF-SCHÖNE, *Antike Bildwerke d. Lat. Museum,* pag. 381 e seg.

[2] Secondo Benndorf-Schöne (loc. cit., pag. 382) il linteo sarebbe probabilmente un « Sack oder Schlauch ». Ivi si cita un frammento di sarcofago d'un L. Vivius Lucianus, « auf welchem der Schlauch oder Sack, welchen dem Reiter der folgende Mann auf der Schulter trägt, ziemlich deutlich ist ». Esaminai questo frammento, esistente oggi nel Museo delle Terme, e m'avvidi subito che non ha che fare col linteo.

[3] Un asciugamani, quantunque piegato e ripiegato, non può diventare mai una « sciarpa »; è quindi da abbandonarsi questa espressione (« *liturgische, heilige Amtsschärpen* »), introdotta da alcuni dotti per l'orario antico.

[4] Per l'età dell'*Exultet* vedi PIERALISI, *Il preconio pasquale conforme all'insigne frammento del Codice barberiniano,* pag. 35.

[5] HARDOUIN, *Collect. canon.,* I, 786; HEFELE, *Beiträge,* II, 186; lo stesso *Conciliengeschichte,* I, 722 e seg.

Breviatio canonum (124 e 141) di Fulgenzio Ferrando:[1] « *Ut lectores orario non utantur, sive legant sive psallant. — Ut ministri orario non utantur, nec relinquant ostia* ». Il secondo Concilio di Braga (a. 563) prescrisse ai diaconi di non portarlo nascosto sotto la tunica, ma di sopra in ispalla, affinchè si distinguessero dai suddiaconi (c. IX): « *Item placuit ut quia in aliquantis huius provinciae ecclesiis diacones absconsis infra tunicam utuntur orariis, ita ut nihil differre a subdiacono videantur, de cetero superposito scapulae (sicut decet) utantur orario* ».[2] Da questo canone risulta: 1° che in quel tempo l'orario era già una mera insegna liturgica e per conseguenza una semplice striscia; 2° che l'idea dello scopo primitivo si era offuscata. Ciò mostra anche la spiegazione simbolica data all'orario dal canone XL del quarto Concilio di Toledo (a. 633), il quale deriva *orarium* da *orare*, nel senso di *praedicare*.[3] Questo Concilio proibì ai diaconi di portare *due* orari, prescrivendone uno solo, non colorato. L'importante canone dice: « *Orariis duobus, nec episcopo quidem licet, nec presbytero uti, quanto magis diacono, qui minister eorum est. Unum igitur orarium oportet Levitam gestare in sinistro humero, propter quod orat, id est praedicat: dextram autem partem oportet habere liberam, ut expeditus ad ministerium sacerdotale discurrat. Caveat igitur amodo Levita gemino uti orario, sed uno tantum, nec ullis coloribus aut auro ornato.*[4] Tale innovazione dei diaconi non era provocata da qualche motivo di estetica, per esempio, per completare le « ali angeliche »; essa venne dalla « superbia di alcuni diaconi », come ce lo fa supporre il canone XXXIX dello stesso Concilio. In questo canone leggiamo che « *nonnulli diacones in tantam erumpunt superbiam, ut se presbyteris anteponant, atque in primo choro ipsi priores stare praesumant, presbyteris in secundo choro constitutis* ». Per la medesima ragione pretendevano i diaconi di nascondere l'orario sotto la tunica (dalmatica): *così* lo portavano, come vedremo, i preti e i vescovi.[5] Tali pretensioni comprenderà facilmente chi considera la posizione eminente dei diaconi nella Chiesa primitiva. Ancora Sant'Isidoro († 636) li chiama « *columnae altaris* ». « *Sine ipsis,* dice egli, *sacerdos nomen habet, officium non habet. Nam sicut in sacerdote consecratio, ita in ministro dispensatio sacramenti est, illi orare, huic psallere mandatur; ille oblata sanctificat, hic sanctificata dispensat. Ipsis etiam sacerdotibus propter praesumptionem non licet de mensa Domini tollere calicem, nisi eis traditus fuerit a diacono* ».[6] In quanto all'ornamentazione dell'orario, che per tanti secoli conservò la primitiva *purezza,* ossia il colore bianco del *linteum,* la proibizione del Concilio toletano rimase senza effetto, poichè col tempo furono cambiati il colore e la materia, e ciò probabilmente sotto l'influsso dell'orario dei preti e dei vescovi.

Anche i *preti* ed i *vescovi* hanno un'insegna liturgica, chiamata *orarium* dai Latini, ἐπιτραχήλιον e περιτραχήλιον dai Gréci.[7] Il modo d'indossarlo differisce però assai da quello

[1] Migne, 67, 956 e seg.

[2] Mansi, IX, 778.

[3] Lo stesso ripetono nel IX secolo Rabano Mauro (*De cleric. instit.*, I, 19, Migne, 107, 307), nel X Ps.-Alcuino (*De div. off.*, 39, Migne, 101, 1242).

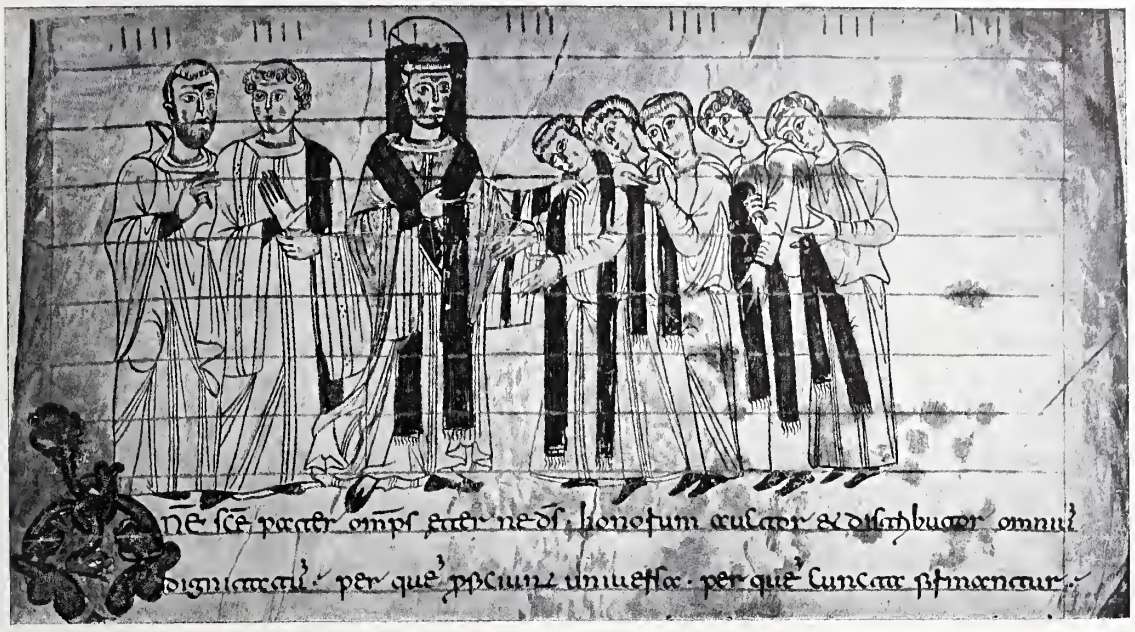
[4] Mansi, X, 629 e seg. Già il Concilio niceno (c. XVIII) credeva opportuno di rammentare ai diaconi che « *intra suas mensuras permaneant: scientes quod sunt quidem episcopi ministri, presbyteris vero minores* ».

[5] Rohault de Fleury (*La Messe*, VII, pl. 542) riproduce due pitture, nelle quali il diacono porta la stola sotto la dalmatica. Non saprei dare grande autorità a questi casi eccezionali, essendo pitture del X e XII secolo. (Vedi più giù, pag. 48).

[6] Isid., *De eccles. offic.*, 2, 8, Migne, 83, 789.

[7] Hefele e qualche altro prendono ἐπιτραχήλιον e περιτραχήλιον per *sinonimi;* al contrario, San Germano di Costantinopoli distingue l'uno dall'altro, attribuendo a ciascuno una differente spiegazione simbolica (Μυστικὴ Θεωρια, Migne, 98, 393): Τὸ περιτραχήλιον ἐστι τὸ φακεώλιον, μεθ' οὗ ἐπεφέρετο ὑπὸ τοῦ ἀρχιερέως δεδεσμένος, καὶ συρόμενος ἐπὶ τὸ πρόσθεν ἐπὶ τῷ τραχήλῳ ὁ Χριστός, ἐν τῇ πάσει αὐτοῦ ἀπερχόμενος. Τὸ δὲ τοῦ ἐπιτραχηλίου δεξιὸν μέρος πέφυκεν ὁ κάλαμος ὃν ἔδωκαν ἐμπαίζοντες τῇ δεξιᾷ τοῦ Χριστοῦ. Τὸ δὲ τοῦ ἐξ εὐωνύμου μέρος, ἡ τοῦ σταυροῦ βασταγὴ ἐπὶ τῶν ὤμων αὐτοῦ. La prima spiegazione corrisponde al modo dei preti di portare l'*orarium,* la seconda a quello dei vescovi. Conformemente a ciò, la *stola* regalata a San Leone III da San Niceforo di Costantinopoli è chiamata ἐπιτραχήλιον. (Il testo è riprodotto a pag. 35, nota 5).

A



B

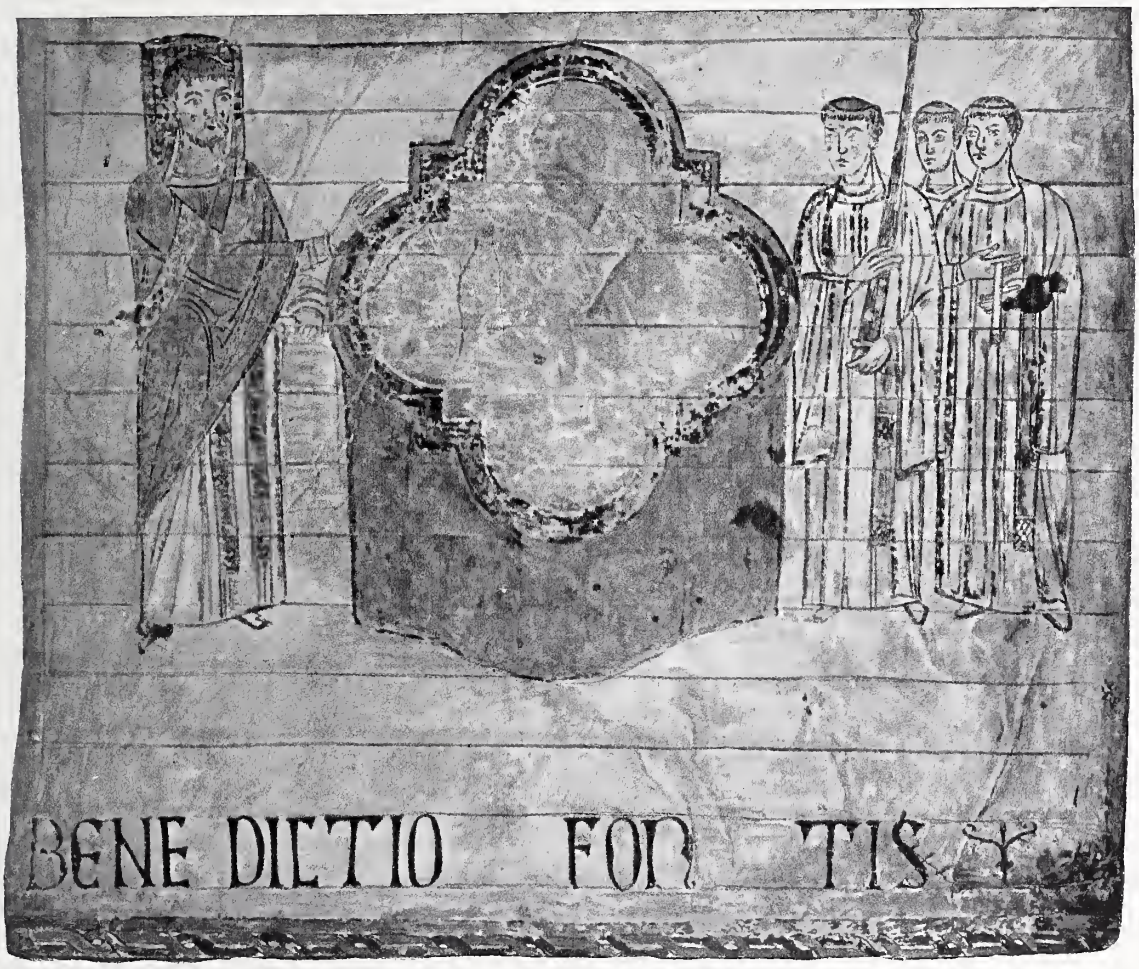


Fig. 23ª. — *A.* ORDINAZIONE DEI PRETI. - *B. BENEDICTIO FONTIS.*
Miniature del Pontificale di Landolfo. Biblioteca Casanatense. Fra il 969 e il 984.

dei diaconi: tanto i vescovi quanto i preti lo mettono attorno al collo sotto la casula, i primi lasciandone liberamente cadere davanti le due estremità, i secondi incrociandole talvolta sul petto.[1] La ragione di tale diversità è molto naturale: l'orario dei preti e dei vescovi era, come accennammo nel *IV° studio*, un *fazzoletto da collo*, e serviva per proteggere nell'inverno contro il freddo, nell'estate contro il sudore. Ebbe lo stesso sviluppo che l'orario diaconale, passando cioè dalla forma contabulata a quella d'una striscia.[2] Si faceva d'un panno più fino ed anche di stoffe preziose e colorate: quindi è che non si trovano delle leggi che ne prescrivono il colore, quali abbiamo incontrate per l'orario dei diaconi. A la fine però tutti e due vengono a fondersi prendendo una forma che è in sostanza identica all'attuale.

L'orario dei vescovi è rammentato nel passo di sopra citato (pag. 10) della *Vita di San Fulgenzio* († circa 530). Se ne parla poi, insieme con l'orario dei preti e diaconi, nel quarto Concilio di Toledo (pag. 11); abbiamo inoltre conosciuto un decreto del quarto Concilio di Braga, riferentisi all'orario dei preti (pag. 11).

In quel tempo comincia ad introdursi la voce *stola* invece dell'*orarium*. Essa è per la prima volta adoperata da San Germano di Parigi († 576); il senso simbolico datole dal Santo conferma di nuovo la verità della nostra opinione, che allora s'ignorasse già l'origine della insegna: « *Stola autem*, così egli, *quam super alba diaconus induit, significat subtilitatis intelligentiam in divina mysteria, licet veteri stola induentes gaudium solemnitatis se habere monstrabant* ».[3] La troviamo poi nella lettera di Vittore, vescovo di Cartagine, al papa Teodoro I (pag. 11), ed in Ispagna nella donazione di Aldegastro dell'anno 785.[4] Ma ci vollero dei secoli perchè trionfasse sopra la voce originaria *orarium*. Sul principio del secolo IX Rabano Mauro scrive: « *Quintum (vestimentum) est, quod orarium dicitur, licet hoc quidam stolam voceut* »;[5] Amalario, contemporaneo di Rabano, adopera senz'altro *stola*;[6] così anche un *Ordo Romanus* del medesimo secolo e il documento relativo alla deposizione dell'antipapa Benedetto V, che ebbe luogo al Laterano nell'anno 964.[7] Presso l'abbate Regino, che visse nel X secolo, sono riunite ambedue le espressioni: « *stola vel orarium* »;[8] Ps.-Alcuino crede invece necessario di spiegare l'*orarium*, aggiungendo, « *id est stola* ».[9] Col secolo XI l'*orarium* andò sempre più in disuso; soltanto nei documenti anglo-sassoni si conservò, accanto alla *stola*, fino a tutto il secolo XIII.[10]

La voce *stola* venne dunque in uso dopo che si era dimenticata la significazione propria della voce *orarium* e lo scopo primitivo di questo capo di vestiario. Cotesta scelta fu più mistica che vera: essa si produsse, secondo ogni probabilità, ad imitazione dell'espressione *pallium* per il pallio sacro. Vedendo chiamare *pallium* una striscia, quale era il pallio, si volle dare un nome preso dal vestiario anche all'*orarium*, diventato ugualmente una semplice striscia, e si scelse la voce *stola*, tante volte espressa nelle Sacre Scritture.[11] Supponendo poi che la scelta abbia avuto luogo in Gallia, si potrebbe credere che essa si fece per distinguere l'insegna dei diaconi dal *pallium* dei vescovi (nel senso di fazzoletto da collo).[12] Checchè si pensi di tale ipotesi, fatto sta che appunto per la voce *stola*, nella questione sull'origine di quest'insegna, quasi tutti i liturgici furono indotti in errore.[13]

---

[1] Vedi sopra, pag. 11.

[2] Divenuto una mera insegna, esso fu sostituito dall'*amictus* (*humerale, anabotadium*, ecc.).

[3] *Ep.* 2, MIGNE, 72, 98.

[4] Vedi BRAUN, *Die priestertichen Gewänder des Abendlandes*, 87, il quale cita anche altri documenti, da noi omessi per ragione di brevità.

[5] *De cleric. instit.*, 1, 19, MIGNE, 107, 307.

[6] *De eccles. offic.*, 2, 20, MIGNE, 105, 1096.

[7] DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*, 460; MANSI, XVIII, 477. Vedi anche IOAN. CLUNIAC., *Vita S. Odonis*, 1, 37, MIGNE, 133, 60.

[8] *De ecclesiae disciptina*, 1, 62, MIGNE, 132, 190.

[9] *De divin. offic.* 39, MIGNE, 101, 1242. Vedi *Statuta Ricutfi* (MIGNE, 131, 17) dell'anno 889.

[10] Vedi BRAUN, *Die priestertichen Gewänder des Abendtandes*, 89, nota 1.

[11] I testi sono raccolti dallo HEFELE, *Beiträge*, I, 148 e seg.

[12] Vedi sopra, pag. 9.

[13] Sentiamo come Onorio di Autun (*Gemma animae*, 1, 204, MIGNE, 172, 605) s'immagina l'origine della stola: « *(stola) erat vestis candida pertingens ad vestigia, sed postquam coepit portari alba, mutata est, ut hodie*



Fig. 24ª. — LA GERARCHIA.

Miniatura del Sacramentario di Autun. Biblioteca del Seminario. Prima metà del secolo IX.



Fig. 25ª. — DIACONO COL ROTOLO D'*EXULTET*.
ARCIVESCOVO ACCANTO AL CEREO PASQUALE.
Miniatura dell'*Exultet* della Biblioteca Vaticana. XI secolo.

A Ravenna dobbiamo la più antica rappresentazione dell'*orarium*. Lo indossa il vescovo ECLESIVS, figurato nel musaico dell'abside della chiesa di S. Vitale. Come fondatore del tempio, egli sta nell'atto di offrire, sulle mani coperte dalla pianeta, un piccolo modello della chiesa. Veste i soliti abiti da arcivescovo; sopra la tunica talare e sotto la dalmatica e la pianeta porta l'*orarium*, la cui forma si avvicina molto a quella della stola attuale, salvo la sua maggiore lunghezza, scendendo quasi fino ai piedi. Il musaico appartiene alla prima metà del secolo VI. Esso è nel suo genere unico. Ciò non prova che l'*orarium* di Eclesio sia una aggiunta posteriore, come taluno sospetta. Imperocchè sappiamo che già nel secolo VI l'orario subì la trasformazione in una semplice striscia. Quindi non si può chiamare un « anacronismo » la presenza dell'orario nel nostro musaico. Il fatto poi che

cernitur, stola ». Questa spiegazione ingenua piacque a Sicardo di Cremona († 1215 [*Mitrale*, 2, 5, MIGNE, 213, 74]) e a Durando († 1296 [*Rationale*, 3, 5, n. 6]). In tempi meno remoti e moderni si è cercato di aggiustarla un po'. Il Bona (*Rerum liturg.*, l. 1, 24, n. 6), seguendo Ricardi (*Analect. S. Procli*, 238), deriva la *stola* dall'orlo inferiore (*ora*, onde *orarium*) della veste matronale *stola*, ed il Bock (*Geschichte d. liturg. Gew.*, I, 435 e segg.) dal clavo, chiamato da lui *fascia, fasciola, limbus*. Altri (MARTIGNY, *Dictionnaire* s. vv. *Orarium* e *Vêtements*, 545 e 783), derivando *orarium* da *orare* (= pregare), inventarono presso gli antichi cristiani un « velo da preghiera », il quale avrebbe dato origine alla *stola;* secondo altri (KRIEG nel KRAUS, *Realencyclopaedie*, II, 197) l'*orarium* sarebbe stato un'insegna onorifica, dapprima secolare, poi ecclesiastica; altri (per esempio BRAUN, *Die priesterlichen Gewänder*, 122 e segg.) ritengono, che esso sia sempre stato un distintivo degli ordini maggiori e che la sua origine rimonti forse al tempo delle persecuzioni. Quest'ultima opinione propose già il P. Garrucci (*Storia*, I, 114 e seg.), basandosi sopra un rescritto di San Silvestro papa e sopra una pittura « del cimitero di San Callisto », nella quale egli vede rappresentata una « donna, figura della Chiesa », vestita « del pallio sacro » e « dell'orario episcopale insieme e sacerdotale ». Ma il rescritto si riferisce al manipolo (vedi più giù, pag. 87), e l'affresco, tuttora visibile a Santa Domitilla, ritrae un fornaio che indossa la *discincta*, ornata del *lorum* e di due *segmenta* sulle spalle; egli sta dietro il moggio, insegna dei fornai. Sbagliata è anche l'etimologia dell'ὡράριον (o ὠράριον come si pretende) da ὡραΐζειν, ὥρα, ecc., proposta dai Greci (GOAR, *Euchologium*, 110), i quali hanno dimenticato che la parola in questione è una delle tante senz'altro passate dalla lingua latina alla greca; essa ricorre, nella degna compagnia di φακιόλια (*facialia*), nell'*Edictum Diocletiani* (ed. Mommsen-Blümner, XXVII, 8-28, pagg. 44, 171). Sbagliato, infine, è pure quello che dell'orario dei diaconi scrive Bingham (*Originum ecclesiast.*, 3, 2, 4),

negli altri musaici i vescovi sono rappresentati senza questa insegna non deve sorprenderci. Per figurare un arcivescovo ed anche un papa, bastava dargli il pallio sacro; la stola era, in paragone con questo, una insegna secondaria che poteva e soleva omettersi. L'artista, aggiungendola alla figura di Eclesio, non ebbe probabilmente nessuna ragione speciale. Quale ragione, per esempio, indusse i pittori della basilica sotterranea di San Clemente a dipingere il papa ora con la dalmatica, ora senza; ora con l'orario, ora senza questo? Certamente nessuna; eppure gli affreschi sono integerrimi ed è esclusa ogni possibilità di restauri posteriori. Lo stesso deve dirsi del nostro musaico, il quale appunto per la presenza dell'*orarium* è uno dei più preziosi che l'antichità ci abbia tramandati.[1] Dunque a Ravenna l'orario dei vescovi, e per conseguenza anche quello dei preti e diaconi, già nella prima metà del secolo VI era in uso ed ebbe la forma d'una semplice striscia. In quanto ai diaconi, è certo che essi lo portavano sotto la dalmatica. Ciò risulta da un fatto raccontatoci dall'autore del *Liber pontificalis*, Agnello, nella Vita di Sergio, accaduto verso la metà del secolo VIII. L'arcivescovo ebbe la strana sorte di vedersi, dopo il suo ritorno da Roma, abbandonato da tutto il clero. Le trattative di riconciliarselo riuscirono invano, per cui Sergio fu obbligato di crearsi un clero nuovo. Questo passo ebbe l'effetto. Riaperte le trattative, la pace fu ristabilita: « *Tunc* (*episcopus et clerus*) *inter se multa volventes post foedus pacis statuerunt de novella consecratione, ut diacones dalmatica superhumerale* (cioè l'*orarium*) *imponerent more graecorum, et circa altare assisterent* ».[2] Se i diaconi della *novella consecratio* dovevano indossare l'orario sopra la dalmatica, per distinguersi dai diaconi



Fig. 26ª. — GIOVENIANO SUDDIACONO OFFRE UN LIBRO A SAN LORENZO.
Miniatura del IX secolo. Biblioteca Vallicelliana.

chiamandolo addirittura « *horarium* », « *quo*, così egli, (tamquam χήρυκες) *de faciendis precibus et aliis ecclesiae ministeriis catechumenos, poenitentes et caeteros, quos eorum mandato mores gerere decebat, admonebant* ».

[1] Il musaico fu pubblicato dal P. GARRUCCI, *Storia*, IV, tav. 258.

[2] AGNELL., *Lib. pontif.*, II, in SERGIUM, I, MIGNE, 106, 725.

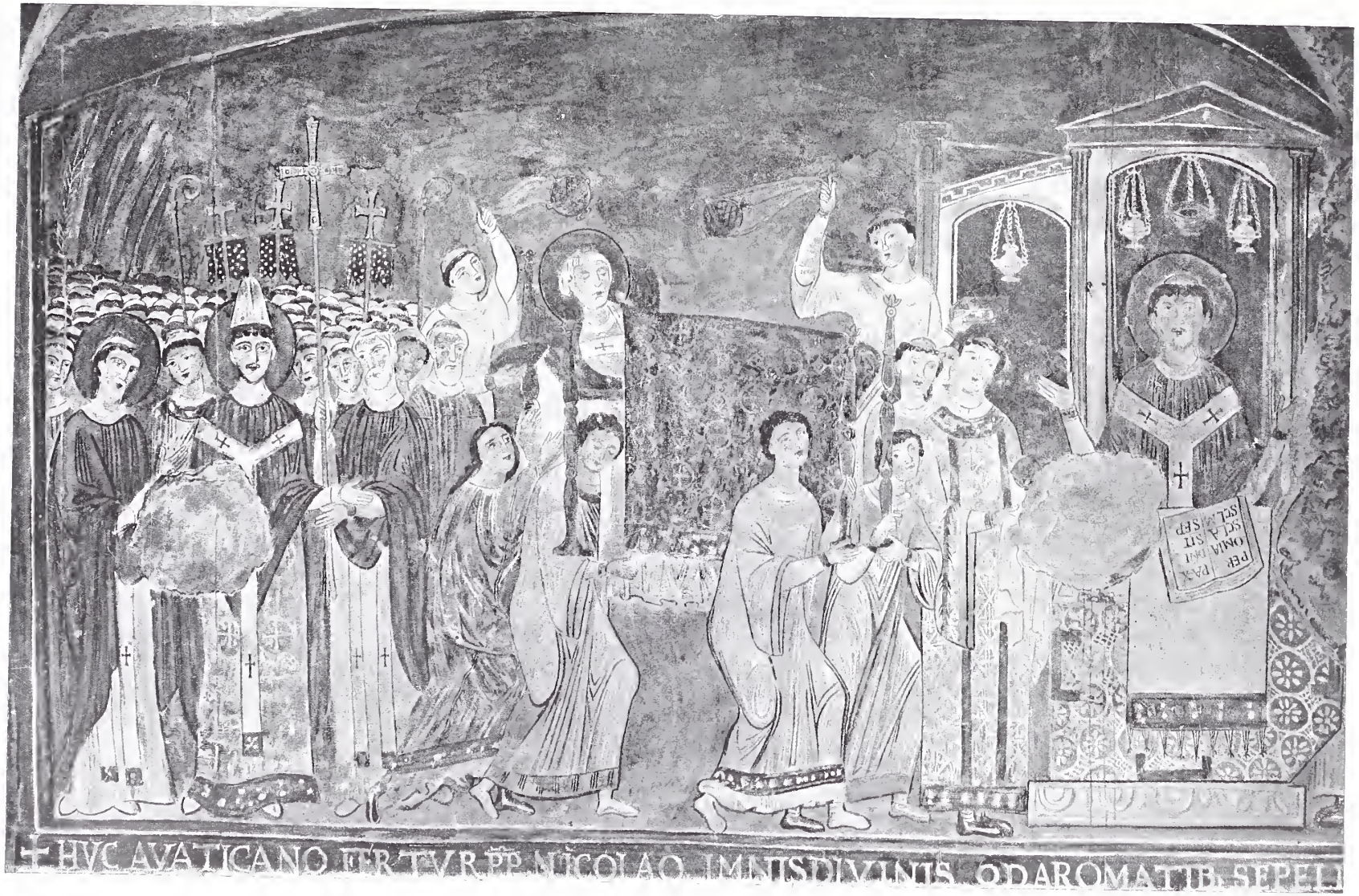


Fig. 27ª. — TRASLAZIONE DEL CORPO DI SAN CLEMENTE.

Affresco della basilica sotterranea di San Clemente. Anteriore al 1084.

della *prima consecratio,* è evidente che questi ultimi lo portavano *more Latinorum* sotto la dalmatica.

A Roma, dove il papa si distinse per il pallio sacro e il diacono per la dalmatica ed il manipolo, l'*orarium* non ebbe uno sviluppo del tutto simile, nè acquistò così presto quell'importanza che ebbe nella Chiesa orientale, in Ispagna, Gallia e nella stessa Italia, perfino nelle vicinanze della città eterna. È da notarsi in primo luogo che non si trova alcun monumento romano che rappresenti un diacono portante l'*orarium* sulla spalla sinistra. Questa singolarità si spiega dal fatto che i diaconi di Roma, come vedremo, usavano invece dell'orario il *pallium linostimum,* portandolo sull'avambraccio sinistro. I quattro *oraria* poi che regalò San Gregorio Magno a dei secolari (pag. 62) non hanno certamente nulla di comune con una insegna liturgica. Più tardi, nei secoli VII e VIII, incontriamo l'*orarium* due volte adoperato per il pallio sacro nelle vite dei papi Agatone (678-81) e Stefano III (768-72).[1] Se questi casi rigorosamente presi non provano che una insufficiente conoscenza della terminologia liturgica nei due biografi, pure ci fanno vedere che a Roma l'orario in quei tempi non era ancora un'insegna così determinata e limitata, come lo diventò più tardi. Negli *Ordines Romani* del IX secolo si parla d'un *orarium* che si portava « *ad collum* » sotto la veste superiore: questo si era quindi formato dal fazzoletto da collo. Esso era comune pressochè a tutti i gradi del clero. Chi da ciò volesse dedurre che cotesto orario appartenesse al vestiario profano, sbaglierebbe, giacchè in quel tempo anche la tunica talare (*alba*) e la *planeta* furono portate da tutto il clero, senza perdere la qualità di abiti ecclesiastici. Certo è però che non appartenne mai alle insegne liturgiche degli ordini inferiori, dovendo essi deporlo durante il loro uffizio. Difatti, dell'acolito, l'*Ordo V* dice che « *quando in gradu psallitur, planeta abstollitur et orarium portat in manu* ».[2]

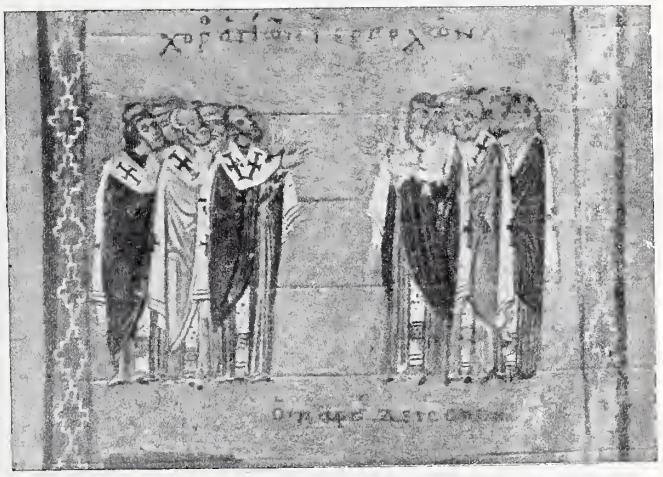


Fig. 28ª. — CORO DEGLI ARCIVESCOVI.
Miniatura del XI sec. Biblioteca Vaticana.

Solo al diacono gli *Ordines* più antichi non assegnano l'*orarium.* Questa lacuna è supplita da un passo della *Praefatio altera* di Amalario, la quale contiene alcune aggiunte al suo libro *De ecclesiastico officio,*[3] fatte dall'autore secondo le informazioni avute a Roma dai « *ministri ecclesiae Sancti Petri* ». Una di esse riguarda la stola del diacono. « Quando, così Amalario, si canta l'*Alleluia,* il diacono si spoglia della pianeta, si passa la stola dietro il tergo sotto la destra (in una con la pianeta)[4] e si prepara a ministrare, rimanendo in tale abito finchè l'*Apostolicus* non si sia dipartito dall'altare ». Questo passo conferma che in quel tempo anche l'orario dei diaconi in Roma era portato intorno al collo; cosa naturalissima, attesa la sua origine dal fazzoletto da collo, e non dal linteo, come nelle altre chiese.

Nei due gradi superiori presso i Greci l'orario ebbe un altro nome. Un'ἐπιτραχήλιον (stola episcopale) con ornati in oro regalò il patriarca San Niceforo di Costantinopoli a San Leone III (795-816),[5] prova evidente che il papa lo portava. Come insegna del presbiterato,

---

[1] *Lib. pontif.,* ed. Duchesne, I, 354 e 472.

[2] MIGNE, 78, 985.

[3] MIGNE, 105, 987.

[4] Queste parole, contraddicendo a quelle altre « *exuit se planeta* », sono probabilmente un'interpolazione.

[5] *Ep. ad Leonem III papam,* MIGNE, 100, 200. Il Santo manda, εἰς σύμβολον τῆς ἀγάπης ἐν Κυρίῳ, oltre

l'*orarium* apparisce in un *Ordo Romanus* del IX secolo, pubblicato dal Duchesne,[1] e, sotto il nome di *stola*, nel documento relativo alla deposizione di Benedetto V, la quale ebbe luogo al Laterano nell'anno 964, in presenza del papa Leone VIII, dell'imperatore Ottone, « dei vescovi romani e di molti altri vescovi ed arcivescovi, preti, diaconi e del popolo romano ». L'antipapa viene introdotto « *pontificalibus vestibus indutus* »; egli chiede misericordia e perdono, chiamandosi lui stesso « *sanctae Romanae sedis invasor* ». Poi si leva il *pallium* e lo consegna insieme con la *pontificalis ferula* al papa, che la spezza, facendo sedere per terra Benedetto V: « *cui*, prosegue il documento, *casulam, quam planetam vocant, cum stola pariter abstulit. Post autem omnibus episcopis dixit: Benedictum... omni pontificatus et presbyteratus honore privamus: ob elemosynam vero domini imperatoris Othonis... diaconatus cum ordinem habere permittimus* ».[2] Spogliato del pallio sacro, della pianeta e della stola, Benedetto conservò ancora la tunica talare e, come insegne diaconali, la dalmatica e probabilmente il manipolo. Nel *VI Ordo*, che appartiene incirca al secolo XI, la stola apparisce di nuovo come insegna dei diaconi. Ivi leggiamo che « *processionem coram episcopo acturis a custode ecclesiae in sacrario ornamenta praebenda sunt... diaconibus stolae et dalmaticae* », ecc.[3] La portavano sotto la dalmatica, e forse già come oggi sull'omero sinistro, colle due estremità fissate al fianco destro. Questa maniera di indossare la stola dei diaconi diventò generale nelle Chiese dell'occidente; soltanto i Greci seguono l'antica loro consuetudine di portare l'ὡράριον sopra la dalmatica.

Nell'insegna della *stola* abbiamo dunque da distinguere due cose affatto diverse: 1° l'ὀθόνη, *linteum*, *orarium*, che era in origine un asciugatoio, adoperato esclusivamente dai diaconi (non romani) e da essi portato sulla spalla sinistra; 2° l'*orarium*, che era un fazzoletto da collo, nella forma d'insegna riservato ai vescovi (preti e diaconi a Roma). Ambedue ebbero uno sviluppo identico: essi furono contabulati e diventarono una fascia, distinguendosi tuttavia per il colore e la materia. Questa differenza col tempo sparì, come anche il nome di *orarium* fu cambiato in *stola*, di guisa che oggi la stola dei diaconi si distingue da quella dei vescovi e preti solamente nel modo con cui s'indossa.

2.

Abbiamo tuttora trattato di monumenti in cui il *mantele-linteum* apparisce quasi sempre sulla spalla sinistra dei ministri. Era questo evidentemente un tipo prelibato e direi quasi consacrato di siffatte rappresentanze. Ma non era, e non è, l'unico modo di portare un asciugatoio; anzi, osservando l'uso attuale, ci occorre più spesso di vederlo sull'avambraccio sinistro degl'inservienti. Che tale uso sia stato praticato anche dai ministri antichi, ce ne porgono la prova due bassorilievi dell'*ara pacis* di Augusto ed un affresco della catacomba *ad duas lauros* menzionata di sopra (pag. 22).[4] Quest'ultimo è tanto più pregevole, in quanto ci mostra l'una e l'altra maniera di portare l'asciugatoio. Tutti e tre i monumenti sono riprodotti nelle figure 18, 21 e 22. Le due ultime rappresentano il solito *camillus*, vestito della tunica cinta; uno di essi s'è anche legato l'*encoboma* attorno ai fianchi. Il *mantele* è spiegato e posa entrambe le volte sull'avambraccio sinistro;[5] nella mano destra portano il prefericolo,

---

un ἐγκόλπιον χρυσοῦν, contenente una particola τῶν τιμίων ξύλων, un στιχάριον λευκὸν καὶ φαινόλιον κάστανον ἄῤῥαφα, ἐπιτραχήλιον καὶ ἐγχείριον πεποικιλμένα χρυσῷ.

[1] *Origines du culte chrétien*, 460: «*(Oratione) explela, descendunt ipsi qui presbyteri futuri sunt ante altare... Et archidiaconus induit orarios et planitas ad presbyteros* », ecc.

[2] MANSI, XVIII, 477.

[3] MIGNE, 78, 989.

[4] Inservienti colla *mappa* sull'avambraccio sinistro si trovano anche nelle *Pitture di Ercolano*, I, tav. 34 e seg.; uno di essi è riprodotto in DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, art. *Coena*, fig. 1705. Vedi anche GARRUCCI, *Storia*, IV, tav. 215, 4.

[5] Nella figura 22 il *mantele* arriva un po' troppo in su, di modo che a prima vista si crederebbe posare



Fig. 29ª. — DIACONO NELL'ATTO DI CANTARE L'*EXULTET*.
Miniatura del rotolo d'*Exultet*. Biblioteca Casanatense. XI sec.

nella sinistra, la figura 22, un bacino ricolmo di frutti per il sacrifizio; la figura 21, una graziosa acerra. L'affresco (fig. 18) è conosciuto da una cattiva copia del Bosio, che lo vide in uno stato di miglior conservazione.[1] Esso ritrae un banchetto funebre. I due convitati, a quanto sembra, marito e moglie, stanno distesi sul letto triclinare; ambedue indossano la *discincta*. Dinanzi al cuscino coperto di drappo variegato si rizza il tripode che conteneva i cibi, oggi completamente svaniti. L'uomo occupa il posto d'onore, non la donna, secondochè apparisce ne' disegni pubblicati. Egli stende la destra come per prendere il bicchiere che gli viene presentato da un *delicatus;* a sinistra rimane nascosta dietro il cuscino. La donna, appoggiandosi sul braccio sinistro, stende la destra in direzione del tripode, quasi per prendere dei cibi. Una *delicata* con capelli sciolti ed inanellati le sta appresso *in corum sinistro*, pronta agli ordini della padrona; veste la tunica cinta e porta sull'omero sinistro la *mappa contabulata,* omessa in tutte le copie.[2] Il *delicatus* veste la *discincta,* ed aveva anch'egli una lunga e ricca capigliatura, come lo mostra il disegno nel Bosio. La mano sinistra tiene coperta da una *mappa clavata*, ossia salvietta orlata di porpora, che l'Avanzini, il copista del Bosio, prese per una clamide.



Fig. 30ª. — SAN CRISOSTOMO.
SAN CLEMENTE ANCIRANO.
Dettaglio del trittico Casanatense. XI secolo.

I tre monumenti descritti, e soprattutto il *minister poculi* dell'affresco cimiteriale, servono ad illustrare un passo del *Liber pontificalis,* in cui si riferisce di San Silvestro (314-35) che « *constituit ut diaconi dalmaticas in ecclesia uterentur et pallea (pallis, palleis, pallia) linostima leva corum tegerentur (levam corum tegerent – leva corum tegeretur)* ». Un simile « *constitutum ut diacones leva (levam) tecta (tectum) tenerent de palleis linostimis* », leggiamo, un secolo più tardi, nella vita di San Zosimo (417-18).[3] L'aggettivo *leva* può ugualmente bene richiamare *brachia* e *manus;* poco importa quale parola si preferisca: il senso rimane inalterato. È fuori d'ogni dubbio che nel *pallium linostimum* dei diaconi dobbiamo riconoscere il *linteum*, ovvero la *mappa, mappula,* vale a dire un asciugatoio o salvietta, i quali erano, come vedemmo, assolutamente richiesti dal servizio liturgico dei diaconi.[4] Qualche mancanza accaduta probabilmente su questo riguardo avrà indotto un papa, sia questo San Silvestro, sia San Zosimo, a prescrivere a' diaconi l'uso di cotesto *pallium linostimum,* determinando anche come essi l'avevano da portare, cioè sull'avambraccio, ovvero sulla mano sinistra. Ecco la prima menzione dell'odierno manipolo; esso fu in origine un semplice panno di lino e lana, *linostimum,*[5] destinato, come l'ὀθόνη, *linteum, orarium* dei diaconi, allo scopo di pulizia.

Domanderà forse qualcuno perchè in questa prescrizione il papa abbia scelto l'avambraccio

---

sulla spalla. Ma questo è impossibile, perchè in tale ipotesi non potrebbe vedersene l'altra metà. Vi è semplicemente una inesattezza dell'artista.

[1] Bosio, *Roma sotterranea*, pag. 349; Garrucci, *Storia*, II, tav. 45, 1.

[2] La *delicata* ci rammenta la figura di Abramo in un musaico di San Marco a Venezia, ritraente il patriarca, quando serve a tavola ai tre messaggieri celesti, sotto la quercia di Mambre (nella *Collezione Allinari*, n. 13729). Vedi anche Rohault de Fleury, *La Messe*, VII, pl. 520.

[3] *Lib. pontif.*, ed. Duchesne, I, 171, 225.

[4] Vedi sopra, pag. 21 e seg.

[5] Isid. *Orig.*, 19, 22, 17; Migne, 82, 686: « *Linostema vestis est ex lana linoque contexta. Et linostema dicta, quia in stamine linum, in trama lanam habet* ».



Fig. 31ª. — ARCIVESCOVO IN MEZZO AL SUO CLERO.

Miniatura dell'*Exultet* della Biblioteca Vaticana. XI sec.

(o mano) invece della spalla, che era il posto dell'ὀθόνη. Potrebbe essere che la ragione ne fosse una forma piuttosto quadrata che lunga del *pallium linostimum;* potrebbe darsi pure che la scelta fosse stata fatta per evitare la somiglianza coi ministri di sacrifizi pagani, nei quali l'uso di portare il linteo sulla spalla sinistra, costante sin dal secolo II, ebbe acquistato un carattere ieratico; ma è altresì non meno probabile che non vi sia stata nessuna ragione, e che la determinazione del posto sia fortuita. Del resto, quello che a noi importa, è la prescrizione stessa, la quale non potrebbe essere più precisa: essa determina, come posto del *pallium linostimum* dei diaconi, l'avambraccio o la mano sinistra. E così si spiega perchè i diaconi romani non ebbero mai l'*orarium* nel senso dell'antica ὀθόνη, che s'indossava sopra la veste superiore sull'omero sinistro.

Il nome, il posto e lo scopo del *pallium linostimum* provano che esso non ebbe nulla di comune colla *mappa,* con la quale gli imperatori e gli alti magistrati davano il segnale ai giuochi circensi.[1] Per i primi secoli bisogna distinguerlo anche dalla *mappa* nel senso di fazzoletto, sui monumenti spesso visibile nelle mani d'uomini e di donne.[2] Questa differenza sparì, quando cessò il bisogno d'un tale *pallium* per i diaconi. I più antichi *Ordines Romani* lo chiamano *mappula* e *sestace;* l'espressione ordinaria presso i liturgici del medio evo è *sudarium,* che corrisponde più al fazzoletto che alla salvietta. Ciò suppone già effettuato il cambiamento dello scopo primitivo del *pallium linostimum.* « *Sudario solemus tergere*, così Amalario nel linguaggio del suo tempo, *pituitatem oculorum et narium atque superfluam salivam decurrentem per labia* ».[3] Le stesse parole furono ripetute da Ps.-Alcuino, il quale adopera come sinonimi *sudarium, mappula* e la parola gotica *fanon.*[4] L'espressione *manipulus,* ignota ai liturgici medioevali, apparisce per la prima volta in un documento dell'anno 781;[5] a partire dal secolo XII essa domina sopra le altre ed è oggi la sola in uso.

Divenuto *sudarium,* il pallio linostimo solette portarsi piuttosto *in manu sinistra* che *in brachio,* e non restò più riservato ai soli diaconi: Il *I Ordo Romanus* (IX secolo) parla della « *mappula pontificis* », il *I*[r] *Ordo* del *sestace* di tutto il clero, ad eccezione dei diaconi;[6] Amalario rammenta il *sudarium* dei diaconi e dei preti o vescovi: « *Postea,* così egli, *ponit calicem in altari diaconus, et sudarium suum in dextro cornu altaris: Est habile ad hoc, ut quidquid accesserit sordidi, illo tergatur et sacerdotis mundissimum maneat* ».[7] Qualche decennio dopo, nell'anno 889, Ricolfo, vescovo di Soissons, prescrive ai sacerdoti della sua diocesi di tener pronti e puliti i loro vestimenti ecclesiastici, e fra questi si nominano due *manipoli nitidi.*[8]

---

[1] Le *mappulae* o piuttosto i *mappuli,* che furono contestati dal clero romano ai preti e diaconi ravennati, non designano il manipolo liturgico, bensì le *coperte bianche da cavallo,* grande privilegio in quei tempi del clero della città eterna. San Gregorio Magno, dopo molte preghiere, ne concesse l'uso ai « *primi diaconi* » di Ravenna, ma solamente « *in obsequio episcopi* », vale a dire quando essi avrebbero da accompagnare il vescovo: « *alio autem tempore, vel alias personas hoc agere vehementissime prohibemus* » (S. Greg., *Ep.* III, 57; Migne, 77, 653). Se si trattasse del manipolo liturgico non si comprenderebbero tutte queste restrizioni, in ispecie quella dell' « *obsequium episcopi* », invece di dire « *ad missarum solemnia utendum* » o qualche frase simile. Sul privilegio dei *mappuli* vedi Duchesne, *Liber pontif.,* I, 171, nota 22; Braun, *Die priesterl. Gew.,* 59-63.

[2] I monumenti relativi sono raccolti dal Rohault de Fleury, *La Messe,* VII, pl. 523 *bis* e 524, pag. 35 e seg.

[3] *De eccles. offic.,* 2, 24, Migne, 105, 1099. Enumerando (loc. cit., 1098) i « *vestimenta summi pontificis* » omette il *sudarium,* per ottenere il numero ottonario dei « *vestimenta secundum numerum vestimentorum summi pontificis Aaron* ».

[4] *De div. offic.,* 2, 39, Migne, 101, 1240, 1243 e seg. Vedi anche Ivo Carnot, *Sermo de significationibus indumentorum sacerdotalium,* Migne, 162, 523; e Honor. Augustod., *Gemma animae,* 1, 208, Migne, 172, 606.

[5] Vedi Braun, *Die priesterl. Gew.,* 55.

[6] Migne, 78, 939, 985.

[7] *De eccles. off.* 3, 19 Migne, 105, 1131. Cfr. Rather., *Synodica ad presbyteros,* 6, Migne, 136, 559: « *Nullus cantet missam nisi ieiunus, nullus cantet qui non communicet, nullus cantet sine amictu, alba, stola, fanone et planeta; et haec vestimenta nitida et ad nullos alios usus* ». La *Synodica* è del X secolo.

[8] *Statuta Riculfi,* VII, Migne 131, 17.

Il *sudarium* (*mappula, manipulus, fanon*, ecc.), ebbe lo stesso sviluppo della stola e del pallio sacro: esso fu dapprima contabulato e diventò poi una striscia, cambiando la materia e tornando, in fine, dalla mano per sempre sull'avambraccio sinistro. La trasformazione in istriscia si effettuò tardi e non dappertutto nel medesimo tempo. Mentre spesso Ivone di Chartres, sulla fine del secolo XI, la *mappula* serve ancora da fazzoletto,[1] Ricolfo d'Elne lascia nel testamento dell'anno 915, fra le altre cose, « *manipulos sex cum auro, unum ex*



Fig. 32ª. — CRISTO CON L'IMPERATORE ALESSIO.
Miniatura del XI secolo. Biblioteca Vaticana.

illis cum tintinnabulis ».[2] Va da sè che siffatto manipolo non serviva più allo scopo pratico del *sudarium*, ma era un mero accessorio liturgico. Tale è la *mappula* anche presso Rabano Mauro (principio del IX secolo), il quale ne ricorda chiaramente la destinazione primitiva di salvietta e non di fazzoletto. Egli scrive: « *Quartum vero mappula sive mautile sacerdotis indumentum est, quod vulgo phanonem vocant, quod ob hoc eorum tunc manibus tenetur quando missae officium agitur, ut paratos ad ministerium mensae Domini populus conspi-*

[1] *Sermo de signif. indum.*, MIGNE, 162, 525.

[2] *Testamentum Riculfi*, ap. MIGNE, 132, 468.

ciat... (Mappulae sicut et mantilia), ut nomen ipsorum indicat, olim tergendis manibus praebebantur. Oportet ergo sacerdotes, et ministros altaris mappulas manibus tenere, quorum officium est divina sacramenta conficere, ut cum devotione mentis opus spontaneum concordet, digne exerceatur officium, quod pie divino est munere collatum».[1] Nel XII secolo la mappula era probabilmente dappertutto una mera insegna. Ciò risulta dal seguente passo della *Gemma animae* di Onorio d'Autun, dove l'autore ne dà anche una spiegazione simbolica: «*Ad extremum sacerdos fanonem in sinistrum brachium ponit, qui et mappula et sudarium vocatur, per quod olim sudor et narium sordes extergebantur. Per hoc poenitentia intelligitur, quia quotidiani excessus labes extergitur*».[2] Come insegna liturgica, il manipolo è portato in Roma già prima del mille non solo dai diaconi, preti e vescovi, ma anche dai suddiaconi,[3] il che riesce cosa nuova a Lanfranco di Canterbury (XI secolo);[4] ma ancora ai tempi d'Onorio d'Autun quello dei suddiaconi «serviva a nettare i vasi sacri».[5] Un abuso vigente in alcuni monasteri, dove nelle grandi solennità tutti, «*a senibus usque ad infantes*», solevano «*in albis stare vel procedere... et manipulos portare*»,[6] venne abolito dal Sinodo di Poitiers (a. 1100), il quale permise il manipolo solamente ai monaci che erano almeno suddiaconi.[7] Questa restrizione ebbe col tempo un'applicazione generale: il manipolo venne tolto agli ordini inferiori ed assegnato ai suddiaconi ed agli ordini superiori, come accadde per l'*alba* e la *planeta*.

Com'è noto, i Greci moderni non hanno il manipolo. Gli scrittori del medio evo ne parlano quando era ancora *sudarium*. San Germano di Costantinopoli lo menziona col nome di ἐγχείριον; secondo lui si portava attaccato alla ζώνη ed era l'ἀντίτυπος τοῦ ἀπομάξαντος τὰς χεῖρας, καὶ τοῦ «Ἀθῷός εἰμι» (Matth., 27, 24) ἐπιφωνήσαντος.[8] Che l'ἐγχείριον abbia fatto parte del vestiario liturgico, sembra indubitato, giacchè si trova fra i parati sacri, regalati da San Niceforo a San Leone III (795-816); esso era ornato con ricami in oro, πεποικιλμένον χρυσῷ.[9] Gli artisti del famoso *Menologium* di Basilio II († 1025), le cui pitture sono una vera miniera per lo studio degli abiti in genere, e soprattutto liturgici, dipinsero un ἐγχείριον della forma non d'una striscia, ma quasi d'un triangolo. La miniatura da noi riprodotta (fig. 17-B)[10] ritrae una processione, come soleva farsi annualmente ἐν τῷ τῆς παναχράντου ὑπερενδόξου δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας μεγάλῳ καὶ ἱερῷ ναῷ, τῷ ἐν Βλαχέρναις; precede un sacerdote in tunica talare, casula, stola e con un ἐγχείριον πεποικιλμένον χρυσῷ al fianco destro.[11] Nelle altre miniature il manipolo è portato da vescovi; è sempre frangiato e talvolta bianco con strisce nere, talvolta dorato. Un bianco con strisce purpuree porta la Ὑπεραγία Θεοτόκος in una miniatura del *Codice vaticano 1 Reg. gr.* (fol. 2 v.) che è del secolo X incirca.

Chiudiamo con un'osservazione comparativa sul manipolo e sull'orario nel senso della primitiva ὀθόνη-*linteum*. Benchè ambedue fossero in origine la stessa cosa, con lo stesso scopo pratico, di servire cioè d'asciugatoio ai diaconi nel sacrifizio eucaristico, la sorte ne fu diversa. Il manipolo nacque a Roma; da un asciugatoio divenuto un fazzoletto (*sudarium*), si trasformò più tardi in una mera insegna e si propagò, come tale, soprattutto alle Chiese dell'Occidente. L'*orarium* diaconale, al contrario, fu in uso in tutte le Chiese orientali ed occidentali, ad ecce-

---

[1] *De cleric. instit.*, 1, 18, MIGNE, 107, 307.

[2] L. 1, c. 218 MIGNE, 172, 606.

[3] *Ordines Romani V* e *VI*, MIGNE, 78, 985 e 989.

[4] *Ep.* 13, MIGNE, 130, 520 e seg.

[5] Loc. cit., l. 1, c. 229, MIGNE, 172, 613.

[6] RUPERT., *De off. div.*, 2, 23, MIGNE, 170, 54. Parlando poi *ex professo* del manipolo e della significazione simbolica di esso (loc. cit., 33 col.), Ruperto non menziona che quello del suddiacono. Il testo merita di essere riprodotto: «*Manipulus quem in brachio sinistro gestat subdiaconus, dextro vacante, ut expeditum sit ad administrandum, illud nobis innuit, quod si timentes securim iudicii aeterni, quae iam ad radices arborum posita est, ut omnis arbor, quae non facit fructum bonum, excidatur et in ignem mittatur* (Matth., III), *praedictam poenitentiam susceperimus, et dignos poenitentiae fructus fecerimus, manipulos iustitiae reportabimus, iuxta illud: Euntes ibant*» ecc. È chiaro che questo simbolismo fu ispirato della forma del manipolo.

[7] HARDOUIN, *Collect. canon.*, VI, 2, 1859.

[8] Μυστικὴ Θεωρία, ap. MIGNE, 98, 396.

[9] Vedi sopra, pag. 35.

[10] *Cod. vat. gr.*, 1613, pag. 142.

[11] Non si può escludere che il personaggio, avendo nella sinistra il Vangelo, sia un vescovo, per quanto non indossi l'ὠμοφόριον.

zione della romana, dalla quale venne adottato tardi e dopo la sua assimilazione coll'orario dei preti e vescovi. Il manipolo poi non fu tenuto in gran conto nella città eterna, avendo i diaconi romani per distintivo principale la dalmatica ornata del clavo, i preti e vescovi la stola colla pianeta, il papa il pallio sacro. Questa è anche la ragione perchè l'insegna del manipolo ordinariamente non apparisce che nei monumenti in cui i suoi portatori sono rappresentati nelle funzioni liturgiche. Avendo entrambe le insegne la stessa origine, è naturale che la loro forma avesse sempre una grande rassomiglianza, come anche oggi la stola si distingue dal manipolo soltanto per la lunghezza ed il modo d'indossarla.

3.

Veniamo ora ai monumenti in cui s'incontrano le nostre insegne. Essi sono rarissimi nel tempo più antico. Uno solo, il musaico di Ravenna, ritraente l'arcivescovo Eclesio, appartiene ancora al periodo che precede l'età di mezzo (vedi pag. 79);[1] gli altri sono tutti medioevali. Primeggiano, se non per l'antichità, almeno per l'importanza, le pitture del *Pontificale di Landolfo pro ordinibus conferendis,* le quali si riferiscono ai singoli *ordines,* e furono eseguite fra il 969 e il 984.[2]



Fig. 33ª. — COSTANTINO E SANT'ELENA.

Parte dell'ala sinistra del trittico della crocifissione. Museo di Berlino.

L'artista, se possiamo così chiamarlo, era, come vedremo, molto mediocre e poco esatto. Delle sue miniature riproduco quelle che per la questione nostra hanno un interesse speciale. La figura 45-A offre la promozione al *suddiaconato.* Il testo illustrativo dice: « *Subdiaconi accipiant de manu episcopi patenam vacuam et calicem vacuum; de manu vero archidiaconi urceum cum aquiminile (aquamanile) et manutergium* ».[3] L'arcidiacono consegna dunque al suddiacono i medesimi utensili che trovammo nelle mani e sull'omero dell'inserviente a tavola (pagina 71). Questa coincidenza sorprendente è una nuova e splendida conferma della verità della nostra sentenza sulla origine della stola diaconale, essendo certo che i suddiaconi (*hypodiaconi,* ὑπηρέται) furono istituiti dalla Chiesa in aiuto dei diaconi; essi dovevano, per conseguenza, compiere una parte del ministero che prima prestavano i diaconi stessi. Uno di questi servizi era appunto quello di porgere, nella liturgia, l'acqua ai sacerdoti.[4] Considerando poi che la istituzione del suddiaconato rimonta almeno alla metà del secolo terzo,[5] siamo in pieno diritto di presumere che l'ὀθόνη-*orarium* dei diaconi era divenuta un'insegna liturgica già in quel tempo in cui se ne fa menzione per la prima volta, cioè verso la fine del

[1] Al contrario, secondo Rohault de Fleury (*La Messe,* VII, 50), « *les exemples d'étoles ne sont pas rares dans l'iconographie chrétienne primitive* ». Ma gli esempi da lui citati sono tutt'altro che la stola; egli prende per stola: 1° la correggia del zaino che il Buon Pastore porta a tracolla; 2° il clavo e *lorum* della tunica; 3° il fazzoletto da collo d'una orante; 4° la penula « barocca ». Per le stole medioevali, però, i volumi della sua opera offrono una fonte assai ricca.

[2] Per l'età di questo prezioso codice della Casanatense vedi ERNEST LANGLOIS, *Le rouleau d'Exultet de la Bibliothèque Casanatense,* nelle *Mélanges d'archéologie e d'histoire,* t. VI, a. 1886, pag. 4 e segg. (estr.).

[3] Questa *rubrica* è presa dal c. V del così detto quarto Concilio di Cartagine. Sant'Isidoro (*De eccles. off.,* 2, 10, MIGNE, 83, 791) descrive l'ordinazione dei suddiaconi con simili parole: « *Hi igitur, cum ordinantur, sicut sacerdotes et levitae, manus impositionem non suscipiunt, sed patenam tantum, et calicem de manu episcopi, et ab archidiacono scyphum aquae cum aquaemaniti et manutergium accipiunt* ».

[4] *Constitutiones apostolicae,* VIII, c. 11, MIGNE, *Patr. gr.,* 1, 1089: Εἷς δὲ ὑποδιάκονος διδότω ἀπόνιψιν χειρῶν τοῖς ἱερεῦσιν κτλ.

[5] Vedi FUNK, *Subdiaconat,* nel KRAUS, *Realencyctopaedie,* II, 796.

secolo IV o il principio del V. Il vestiario dei suddiaconi è quello dei chierici minori, e corrisponde alla descrizionedatane da Onorio di Autun: « *Portant namque*, — dice egli — *superhumerale, quo humeri teguntur,... tunicam talarem, id est albam...* »; « *balteo, id est zona iubentur renes praecingere...* ».[1] Una sopravveste, probabilmente una specie di dalmatica, concesse ai suddiaconi qualche predecessore di San Gregorio Magno. Questo, al contrario, ripristinando l'antica consuetudine della Chiesa, tolse loro la sopravveste, di modo che essi « procedevano spogliati », cioè nella sola tunica talare.[2] In tale abito vediamo l'*hum*[*ilis*] *subdiac*[*onus*] *Iuvenianus*, in un codice della Vallicelliana, rappresentato nell'atto di offrire un libro a San Lorenzo, levita e martire (fig. 24).[3] Il Santo veste, oltre la tunica, un pallio-manto di porpora e l'abito del suo grado, cioè la dalmatica, ornata d'un largo clavo e di strisce rosse con dei fiocchi. Una « dalmatica minore » indossa sopra la tunica talare il SVBDIACON della pittura del *Sacramentario di Autun* (fig. 26),[4] copiata da un originale romano, poichè il diacono non ha l'*orarium*, e la sua dalmatica ha la forma romana. Una sopravveste simile, ma più ricca, portano i suddiaconi in due pitture della basilica sotterranea di San Clemente, eseguite qualche anno prima del 1084 (fig. 27 e la tavola in colori), e in quelle del rotolo *Exultet* della Casanatense (fig. 29). Ignoriamo a quale concessione rimonti l'uso di codesto abito suddiaconale; esso si distingue dalla dalmatica per la mancanza del clavo e per la minore larghezza delle maniche.

L'ordinazione dei *diaconi* è rappresentata nel fol. 3 r. del Codice casanatense, nella scena a sinistra (fig. 20-B). « *Induantur* — così la rubrica — *dalmaticis et episcopus manu sua ponat oraria super sinistros humeros eorum* ». Il vescovo, come personaggio vivente con un nimbo quadrato attorno al capo, sta per mettere l'*orarium* dorato sulla spalla destra[5] del primo diacono, vestito, come pure gli altri, della dalmatica. La scena accanto ritrae la « consecrazione »: « *Deinde assistant inclinato capite ante pontificem, et tenendo sacerdotes manus suas super capita eorum, dicit super eos episcopus consecrationem hanc* », ecc. Un postillatore aggiunse: « *Quando* (*episcopus*) *ponit stolam, dicat: accipe stolam tuam, imple ministerium tuum; potens est enim deus, ut augeat tibi gratiam* ». Nel primo diacono l'*orarium* si mostra per intiero;[6] esso è anche molto ben visibile in una miniatura dell'*Exultet* vaticano (fig. 25); fra i *lintea contabulata* gli si avvicina assai, per la forma, quello dei camilli nelle figure 2 e 13.

Sin dall'età di mezzo l'*orarium* dei diaconi era simile a quello dei preti; solo la maniera di portarlo era differente. Perciò nell'ordinazione sacerdotale il vescovo non faceva altro che trasmetterlo dalla spalla al collo. Questo momento vediamo nella scena dipinta nel fol. 5 r. (fig. 23-A). Il testo dice: « *Deinde transducantur ab episcopo oraria super colla eorum, dicatque super eos capitibus inclinatis consecrationem hanc* », ecc.[7] Si noti che l'*orarium* dei preti non è incrociato sul petto, ma è portato come quello del vescovo,[8] di cui ha anche la medesima forma; l'artista l'ha omesso qualche volta nei primi, mai in questo.

---

[1] *Gemma animae*, I, 226, MIGNE, 172, 612.

[2] GREGOR. M., *Ep.* IX, 12, MIGNE, 77, 956.

[3] *Cod.* B 25 *secundo*, fol. 2 r. Il codice è del IX secolo, ma la pittura potrebbe essere eseguita sopra un originale più antico. L'iscrizione sotto il libro: † *Offero tibi beatissime sancte Lau*[*renti*] *levita et martyr*; sotto il Santo: *Sancte Laurenti propitius esto mihi miserrimo peccatori.*

[4] Il codice è della metà del IX secolo, e si conserva nella biblioteca del *Grand Séminaire d'Autun*. Dietro le istanze nostre, il rever.mo signor H. Olive, direttore del Seminario, fece per noi fotografare la miniatura dal rev. signor prof. Bonnin: ad ambedue rendo vivi ringraziamenti.

[5] È questo uno sbaglio del disegnatore, ripetuto anche nel primo diacono della scena accanto, corretto poi da chi ha messo i colori. Lo stesso sbaglio ricorre ancora nell'ordinazione degli *ostiarii* e dei *lectores*.

[6] Vedi anche fig. 36.

[7] L'aggiunta posteriore è simile alla postilla precedente: « *Quando* (*episcopus*) *presbitero mutat stolam, dicat: accipe stolam tuam, imple ministerium tuum; potens est enim deus ut augeat tibi gratiam* ».

[8] Così portano la stola anche i due preti che immergono nel fonte i fanciulli nella scena di battesimo, dipinta nel rotolo *Benedictio fontis*, fol. 8 r. del Codice casanatense. Ambedue si sono levati la casula, per essere più spediti nella loro funzione.



Fig. 34ª. — MARTIRIO DI CINQUE SANTI.

Miniatura del *Menologium* di Basilio II. Biblioteca Vaticana.

Nelle pitture della basilica di San Clemente la stola è data: 1° al vescovo di CHERSONA, nella processione al santuario, situato in mezzo al mare; 2° ai papi dipinti attorno a San Clemente, sopra la scena riprodotta nella tavola a colori; 3° a San Metodio ed un vescovo o prete, nella traslazione di San Cirillo dal Vaticano a San Clemente (fig. 27). Va da sè che questi esempi non contengono nessun argomento decisivo nè pro nè contro l'uso della stola nei differenti gradi della gerarchia; l'autorità loro vale poco. In una sola cosa i pittori di San Clemente, come anche il miniatore del *Regesto della chiesa di Tivoli,*[1] sono costanti: essi non danno mai, o quasi mai, al papa il pallio sacro insieme con la stola. Da ciò si volle dedurre l'incompatibilità delle due insegne, quasi l'una dovesse escludere l'altra. Tale deduzione è sbagliata; giacchè non mancano pitture, gli autori delle quali non ebbero affatto scrupolo di dipingere in uno stesso personaggio il pallio sacro e la stola. Una, poco conosciuta, la troviamo nella medesima basilica di San Clemente, dipinta sopra la scena da noi riprodotta a colori. L'affresco è mutilo e rappresenta il momento in cui San Pietro intronizza San Clemente, il titolare della basilica. Il principe degli apostoli ha il costume consueto dei personaggi sacri; San Clemente veste la tunica talare, la casula ed il pallio sacro; i due papi accanto, cioè San Lino e San Cleto, indossano, oltre il pallio sacro, anche la stola. Rammentiamo ancora la miniatura dell'*Exultet* vaticano, ritraente l'arcivescovo in mezzo al suo clero (fig. 31).

Ambedue le insegne vediamo altresì nelle nostre figure 15, 23-25 e 29, e in una miniatura pregevolissima del *Codice vat. gr.* 752, fol. 42 v. (XII secolo), nella quale è dipinto il χορὸς (τῶν) ἁγίων ἱεραρχῶν (fig. 28). In essa, come spesso,[2] le due strisce della stola sono talmente accostate l'una all'altra, che formano una fascia sola. Le estremità, poi, del pallio sacro, invece di essere tagliate in linea retta, finiscono in quelle pieghe e pizzi triangolari che gli artisti solevano dipingere nelle due estremità del pallio-manto. Non oserei riconoscervi un capriccio artistico, tanto più che la medesima particolarità si osserva anche in un monumento della metà incirca del secolo X, vale a dire nel celebre trittico d'avorio *Harbaville* d'Arras oggi nel museo di Louvre.[3] Certo è che l'artista di questo cimelio aveva piena conoscenza del soggetto da lui scolpito. Al contrario quello del trittico casanatense che dipende da lui,[4] non comprese il pallio contabulato confondendolo colle pieghe della pianeta (fig. 30). Perciò crederei che l'artista del trittico *Harbaville* ed il miniatore ebbero a modello un monumento antichissimo o, per dir meglio, non lontano dal periodo in cui il pallio sacro era ancora *pallium contabulatum*. Così nel pallio portato dai Santi dei due monumenti dobbiamo vedere l'ultima reminiscenza dell'origine del pallio sacro dal *pallium-ἱμάτιον*.

Numerose figure, indossanti la stola ed il pallio sacro, offre, finalmente, il *Menologio* vaticano. Ne diamo due saggi nelle figure 17-A e 34.[5] La seconda ritrae il martirio di Sant'Alessandro e dei suoi compagni Eracleo, Anna, Teodote e Gliceria. Sant'Eraclio è già decapitato; le sante donne stanno da una parte, raccolte ed esortandosi all'agone tremendo; Sant'Alessandro prega con le mani velate e s'inginocchia per ricevere dallo scherga il colpo; egli veste la tunica talare, l'orario, la pianeta e l'*omophorion*. Più caratteristica per noi è la miniatura che accompagna la festa della commemorazione dei santi vescovi Patroclo di Poz-

[1] Pubblicato da P. Bruzza nella *Biblioteca dell'Accademia storico-giuridica*, vol. VI. Di esempi isolati citiamo ancora una miniatura del secolo XIII, pubblicata dal P. Beissel (*Vaticanische Miniaturen*, tav. XXI), ed una, inedita, del secolo X incirca (*Cod. vat.* 1 *Reg. gr.*, fol. 3r.). Vi è raffigurato San Nicolao, vestito della tunica talare, pianeta e pallio sacro; nella sinistra tiene il Vangelo, e con la destra fa il gesto greco di benedire. Ai suoi piedi sono prostrati l'εὐλαβέστατος κατηχούμενος Μάκαρ e Κωνσταντῖνος ὁ... πρῶτος σπαθάριος.

[2] Vedi, per esempio, i *Codd. vat. gr.* 1613 e 1156.

[3] L'avorio fu pubblicato da Ch. de Linas nella *Revue de l'art chrétien*, a. 1885, pag. 13-39, donde la riprodusse il KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, I, figg. 439 e 440. Una nuova riproduzione ne diede lo Schlumberger, *Mélanges d'archéologie byzantine*, pagine 75 e 83.

[4] Questa è l'opinione del ch. comm. Venturi. Il particolare da me rilevato ne conferma la verità.

[5] *Cod. vat. gr.* 1613, pag. 130.



Fig. 35ª. — SACERDOTESSA D'ISIDE.

Bassorilievo d'un cippo sepolcrale. Museo delle Terme. Prima metà del I secolo.

zuoli, Erma di Filopoli, Lino di Roma, Gaio di Efeso e Filologo di Sinope.[1] A due di essi l'artista ha dipinto entrambe le insegne, a tre soltanto il pallio sacro (fig. 17-A).

Tutti questi esempi, che si potrebbero moltiplicare, provano la necessità di non fidarsi, ordinariamente, troppo degli artisti. Se incontriamo quindi un monumento la cui esecuzione è esatta in tutti i suoi particolari, possiamo rallegrarci con chi lo fece; all'opposto non bisogna curarsene troppo, trovandovi delle mancanze ed inesattezze: « *pictoribus atque poetis Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* ».

In una sola rappresentanza l'*orarium* è un vero asciugamani, frangiato e orlato di porpora (fig. 15); nelle altre è una semplice striscia, simile alla stola odierna, ma molto più lunga;[2] nei monaci-preti, per esempio, che offrono la Bibbia a Carlo il Calvo (Tours) essa scende sino ai piedi. Dell'antico *linteum-orarium* la stola attuale non ha conservato altro che il posto e le frangie, delle quali è spesso ornata.

Più raramente della stola incontriamo nei monumenti il manipolo. Nelle miniature del Codice casanatense lo portano, ma non sempre, il vescovo, il diacono (fig. 23-B) e il suddiacono (fig. 29); in quelle del *Regesto di Tivoli* e dei rotoli d'*Exultet* vaticano e barberiniano esso non apparisce affatto; nelle pitture di San Clemente lo hanno, una volta, San Cirillo,[3] il papa e due suddiaconi (tavola a colori). Così nemmeno qui possiamo parlare di una norma certa, seguita dagli artisti. La loro inconseguenza si mostra inoltre nel dipingere il manipolo ora in una delle mani, ora sull'avambraccio destro o sinistro,[4] mentre, secondo gli scrittori, cominciando dal *Liber pontificalis* fino all'ultimo liturgico, il posto destinato per questa insegna è unicamente la mano (avambraccio) *sinistra;* anzi vi è qualcuno che adduce una ragione mistica per questo particolare.[5] Merita perciò una lode speciale l'egregio *magister phaber* WOLVINVS, il quale, nei quattro santi diaconi da lui figurati in uno dei fianchi dell'insigne paliotto, si tenne alla prassi della Chiesa: tutti e quattro hanno il manipolo sull'avambraccio sinistro (fig. 36).

La forma del manipolo si mostra meno variata: è una fascia più o meno lunga e larga,[6] ornata di frangie e piegata nel mezzo. Quello che portano i personaggi suindicati, nel Codice casanatense,[7] non serve più da fazzoletto, essendo riccamente ornato di ricami o tutto dorato; quello del papa e dei suddiaconi a San Clemente è bianco con frangie d'oro e munito d'una croce per parte; quello finalmente di Gioveniano è molto stretto e senza verun ornato.[8] All'antica mappa alludono, nel manipolo attuale, le frangie, il posto e l'uso di piegarlo nel mezzo.

---

[1] *Cod. vat. gr.* 1613, pag. 160.

[2] La stola di San Bernulfo (vescovo d'Utrecht, † 1056), trovata nel suo sepolcro, misura m. 2.74 di lunghezza e 0.08 di larghezza; è di broccato con ricami in oro su fondo di porpora, che rappresentano l'annunciazione, la nascita, l'adorazione dei magi, la crocifissione, la sepoltura, la risurrezione e l'ascensione. Un'altra stola, conservata ad Aschaffenburg, è lunga m. 3.08, larga 0.07. Vedi ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, VII, pag. 59 e seg.

[3] DE ROSSI, *Bullett. di arch. crist.*, 1863, pag. 16 (edizione francese).

[4] Fra i monaci-preti della Bibbia di Carlo il Calvo, tre portano il manipolo nella sinistra, quattro nella destra; e in una miniatura del *Cod. vat. Reg. lat.* 124 (sec. X), fol. 2 v., il diacono *Albinus* lo ha sull'avambraccio sinistro, in un'altra, fol 3 v., nella mano destra.

[5] AMALAR., *De eccles. off.*, 2, 24, MIGNE, 105, 1099.

[6] Il manipolo di San Bernulfo (vedi sopra, nota 2) è lungo m. 1.37, largo 0.075; più lungo (m. 1.60) è ancora quello di San Tommaso Becket, conservato nella cattedrale di Sens. La descrizione di questi manipoli, come di molti altri, dà Rohault de Fleury (*La Messe,* VII, pag. 41 e segg.).

[7] Non sappiamo come Rohault de Fleury (*La Messe,* VII, pag. 40, 4) ha potuto prendere il manipolo dipinto nel *Pontificale* dell'arcivescovo Landolfo per « *le bout du pallium* ».

[8] Un grande numero di altri esempi di manipoli ha riunito Rohault de Fleury (*La Messe,* VII, pl. 524 e segg.).

Conclusione.

Con i presenti *studî* viene terminato il primo *Capitolo di storia del vestiario.* In esso trattammo della toga trionfale dei consoli nell'ultimo periodo dell'impero romano, del *pallium discolor* degli *officiales,* del pallio sacro dei dignitari ecclesiastici e delle insegne della stola e del manipolo, cose al primo aspetto disparatissime, le quali volevano però aggrupparsi sotto la *contabulatio,* avendone tutte, ad eccezione forse del *pallium discolor,* subìto l'influsso. Quest'usanza della *contabulatio,* fin qui tenuta in poco conto,[1] od anche male compresa,[2] è ora abbastanza chiarita. Il servizio da essa prestatoci è senza dubbio grande; solamente con l'aiuto suo potemmo seguire l'intiero sviluppo dei suddetti capi di vestiario, poichè la più gran parte di essi cambiò talmente la forma, da diventare affatto irriconoscibili. La toga trionfale presso i Romani, è vero, sparì quando aveva ancora l'apparenza d'un manto, ma presso i Bizantini diventò di nome e di fatto un *lorum,* λῶρος. Non posso qui descriverne le singole trasformazioni; mi contenterò di constatare che il suo sviluppo è identico a quello del pallio sacro: anche il *lorum* passò dalla forma libera alla forma fissa, diventando, alla fine, un cerchio con due appendici, delle quali l'anteriore scende fino al *limbus* della dalmatica, la posteriore fino ai fianchi, e di là passa sul davanti per finire in un lungo pizzo pendente dall'avambraccio sinistro.[3] Quest'ultimo dettaglio è l'unico ricordo rimasto della toga! Esso distingue, insieme con la materia, il *lorum* dal pallio sacro. Tale *lorum* porta l'imperatore Alessio nella figura 32, presa dal *Codice vaticano gr.* 666 del XII secolo.[4] Quello che indossa Costantino il Grande, rappresentato nel trittico della crocifissione nel museo di Berlino (fig. 33), ha una somiglianza ancora maggiore col pallio sacro, offrendo la forma dell'Y ed essendo tagliato in linea retta.[5] Nel *lorum* dell'imperatore Romano Diogene (1068-1070), molto più largo dei due precedenti, è da notarsi che il pizzo posante sull'avambraccio sinistro è ornato d'una croce e tagliato egualmente in linea retta, come le estremità dell'*omophorion.* Questo parallelismo perfetto nello sviluppo della *toga picta* e del *pallium* suggella la verità della mia sentenza sull'origine del pallio sacro.

Una semplice striscia diventò pure la palla delle sacerdotesse o proseliti isiache. In quanto a questa un erudito tedesco, guardando le statue da me pubblicate nella prima parte del *Capitolo,* credette che essa fosse piuttosto una « sciarpa » e non la vera palla contabulata. Ma anche il linteo della delicata (fig. 16) e dei camilli dell'arco di Settimio Severo (fig. 13) non lascia affatto vedere la *contabulatio;* eppure non è una « sciarpa », bensì un linteo contabulato. Il più antico esempio della palla contabulata lo vediamo in un elegante cippo sepolcrale, recentemente scoperto sulla via Ostiense. Il cippo appartiene ai primi decenni del secolo I e fu posto *Cantineae M(arci) f(iliae) Proclae, coniugi pientiss(imae) benemerenti,* da un *C(aius) Julius Hermes.* La defunta è scolpita sulla faccia anteriore, nell'abito e colle insegne del culto isiaco. Porta i sandali, la tunica manicata, un'ampia palla con due fiocchi alle estremità, la palla contabulata[6] che è molto stretta, ed il *ricinum* ossia

---

[1] Nel *Dictionnaire* del DAREMBERG-SAGLIO la *contabulatio* non ha un articolo speciale.

[2] RICH, *Dictionnaire,* s. v. *contalatio;* BRAUN, *Pontificale Gewänder,* pag. 172, nota 3.

[3] Nella miniatura del *Cod. Ottob. lat.* 74 (XI secolo) è una *trabea* che ha la forma della stola diaconale moderna; la indossa l'imperatore Enrico II. Vedi BEISSEL, *Vaticanische Miniaturen,* tav. XVIII.

[4] Fol. 2 v. Un simile *lorum* è dato anche agli angeli nei monumenti sopratutto bizantini del medio evo.

[5] Un *lorum* identico porta Costantino il Grande nel trittico della crocifissione conservato nel *Cabinet des Estampes* a Parigi. Cfr. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst,* I, fig. 442, p. 559 e seg.

[6] L'andamento della palla-manto differisce da quello del *pallium* in quanto che la prima estremità è tirata sulla spalla destra, coprendo tutto il ventre, il petto e una parte del braccio. L'andamento della palla contabulata corrisponde a quello del *pallium;* l'estremità gittata sul dorso apparisce fra la gamba e il *cymbium.*

velo, ornato di frangie e della testa dell'*uraeus* fra due spighe; nella sinistra ora distrutta tiene il *cymbium*, nella destra parimente distrutta ebbe il sitro. Essendo il monumento ancora inedito pregai il ch. comm. Barnabei, direttore generale degli scavi, a volermene permettere la pubblicazione, il che mi venne gentilmente accordato (fig. 35).

Fra l'ὀθόνη-*linteum-orarium-pallium linostimum* dei diaconi ed il *mantele-linteum-mappa* dei camilli e delicati esiste, come vedemmo, un'analogia perfetta. Non crediamo che alcuno vorrà seriamente dedurne una qualsiasi dipendenza dei cristiani dai pagani. Tale deduzione sarebbe, se non leggiera, di certo superflua, e dovrebbe essere estesa anche agl'inservienti moderni. Nelle cose necessarie, riguardanti la vita pratica, certe rassomiglianze erano inevitabili. Così, nel nostro caso, in tutti i tempi e dappertutto l'acqua fu necessaria per lavarsi ed un pannolino per asciugarsi; e con ciò si spiega la suddetta coincidenza sorprendente fra diaconi e camilli e delicati: « *neque enim silvicolae sumus et exules vitae* », possiamo ripetere con Tertulliano. (*Apol.*, c. 24).

GIUSEPPE WILPERT.



Fig. 36ª. — QUATTRO SANTI DIACONI.
Dettaglio d'un fianco della mensa dell'altare maggiore alla basilica di Sant'Ambrogio. Milano.



FONDATORI DELL'AFFRESCO
PRESENTATI DA DUE SUDDIACONI.

FEDELI FRA I QUALI TEODORA.

IL PAGANO SISINIO
DIVENTATO CIECO E CONDOTTO FUORI.

SAN CLEMENTE NELL'ATTO DI CELEBRARE LA MESSA.

AFFRESCO NELLA BASILICA SOTTERRANEA DI SAN CLEMENTE. ANTERIORE AL 1084.

RIPROD. A 3 COLORI. DANESI, ROMA.

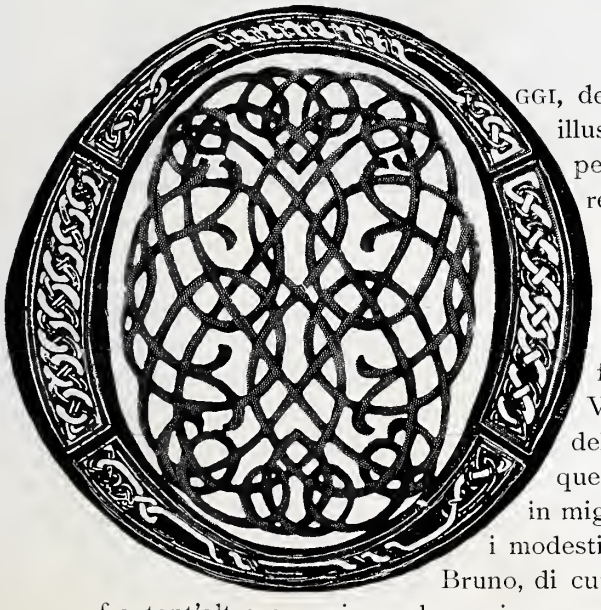
TIP. DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE.



Figura I. — Trionfo della Morte

LE EPIGRAFI VOLGARI IN RIMA

DEL " TRIONFO DELLA MORTE „ DEL " GIUDIZIO UNIVERSALE E INFERNO „ E DEGLI " ANACORETI „ NEL CAMPOSANTO DI PISA



GGI, delle epigrafi volgari in rima, che, ai loro bei giorni, illustravano copiosamente i tre grandi affreschi attribuiti per tradizione all'Orcagna e a Pietro Lorenzetti, non ne restano che sei, fra intiere e frammentarie, nel *Trionfo della Morte:* tutte le altre sono scomparse, certo da assai tempo, lasciando vuoti i cartelli e gli sfondi che occupavano, o, come vedremo, cedendo il posto a nuove iscrizioni in prosa. Qualche altro verso si sarebbe forse conservato, almeno nella tradizione erudita, se il Vasari e coloro che dopo di lui parlarono delle pitture del Camposanto avessero dato maggiore attenzione a quelle scritte, che, probabilmente, due o tre secoli fa, erano in migliore stato; ma allora agli storici dell'arte, meglio che i modesti versetti, gradivano le novelluzze di Buffalmaco e di Bruno, di cui il Vasari infiorava le *Vite,* narrando come il primo, fra tant'altre sue piacevolezze, insegnasse al secondo, allor ch'entrambi lavoravano in Pisa, a « fare le figure non pur vivaci ma che favellassono », ossia a dipingere loro in bocca alcune parole. « La qual cosa — proseguiva il biografo — come piacque a Bruno e agli altri uomini sciocchi di quei tempi, cosí piace ancora oggi a certi goffi, che in ciò sono serviti da artefici plebei come essi sono. E di vero pare gran fatto che da questo principio sia passata in uso una cosa, che per burla, e non per altro, fu fatta fare; conciossiaché

anco una gran parte del Camposanto, fatta da lodati maestri, sia piena di questa gofferia ».[1] Perché (così la favoletta séguita, e si compie, nella vita dell'Orcagna) il preteso autore del *Trionfo della Morte*, ben sapendo quanto « ai Pisani piaceva l'invenzione di Buffalmaco..., empiè tutta quella sua opera di cotali scritti, de' quali la maggior parte essendo consumati dal tempo non s'intendono »: e qui per saggio il Vasari riporta la terzina dei poveri storpi (*Dacché prosperitade ci ha lasciati*) e i primi tre versi del cartello centrale (*Ischermo di savere e di ricchezza*), « versi — dice lui — così all'antica, composti (secondo ho ritratto) dall'Orcagna medesimo, che attese alla poesia e a fare qualche sonetto ».[2] Quindi conclude: « Di sotto poi, nell'ornamento di questa storia, sono nove angeli, che tengono in alcune accomodate scritte motti volgari e latini, posti in quel luogo da basso, perché in alto

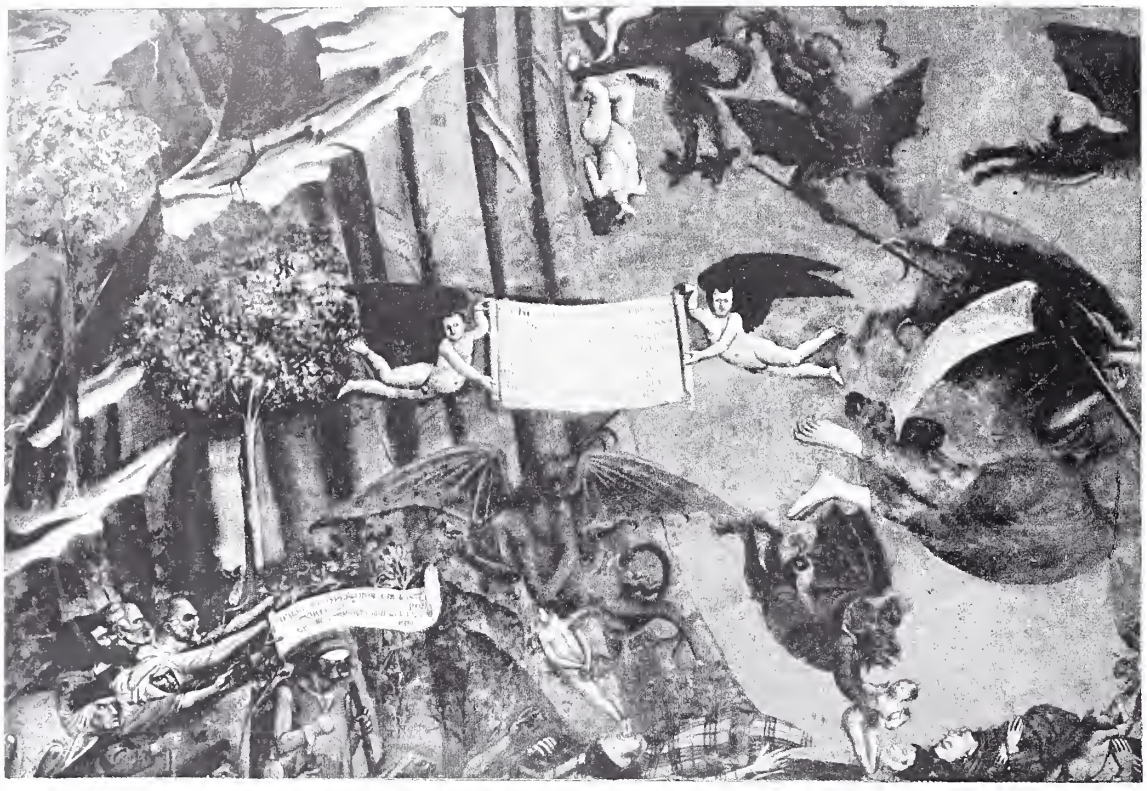


Fig. II. — Trionfo della Morte: cartello centrale

guastavano la storia; e il non li porre nell'opera pareva mal fatto all'autore, che li reputava bellissimi; e forse erano ai gusti di quell'età. Da noi si lasciano la maggior parte, per non fastidire altrui con simili cose impertinenti e poco dilettevoli; senza che, essendo il più di cotali brevi cancellati, il rimanente viene a restare poco meno che imperfetto ».[3]

Dalle *Vite* vasariane la storiella, che così comodamente spiegava l'origine della prosopopea poetica e dei suoi rapporti con la pittura, passa, con alcune varianti, ma senza le iscrizioni, nelle *Notizie* del Baldinucci; indi nella *Pisa illustrata* di Alessandro da Morrona, che ripete almeno il terzetto degli storpi.[4] Più tardi, ossia nel secolo nostro, il Lasinio, incidendo il *Trionfo della Morte*, ritrae anche i tre cartelli che si conservano tuttavia dentro

[1] Vasari, *Vite*, ed. Milanesi, Firenze 1878, I 512-13.

[2] La fama di poeta, data al grande artefice trecentista per alcuni sonetti burchielleschi col suo soprannome, si riduce tutta probabilmente all'omonimia con un Orcagna, anche pittore, che rimava nel primo Quattrocento. Cf. V. Rossi, *Il Quattrocento*, pag. 184.

[3] Vasari, *Vite*, I 597-99.

[4] Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, Firenze 1681, II 26. — A. Da Morrona, *Pisa illustrata*, Pisa 1787, I 357.

al quadro, cioè i due citati e quello che San Macario svolge sulle tre casse scoperchiate; il Rosini, nella sua *Descrizione,* s'accontenta dei versetti dei poveri mutilati; il Grassi, il Milanesi, il Cavalcaselle ripetono i due soliti epigrammi del Vasari; Pietro Vigo li riproduce tutti e tre nel suo studio su *Le danze macabre in Italia;* e se ora qualche altra ristampa ci sfugge, non sarà gran male.[1] Ultimamente, I. B. Supino, nel bellissimo volume sulle pitture del Camposanto, e prima in una piú particolare monografia sopra il *Trionfo della Morte e il Giudizio Universale,* aggiunse tre nuove strofe, trascurate per lo innanzi da tutti, ricavandole, se anche imperfette, dai cartelli della fascia inferiore cui abbiamo udito accennare il Vasari.[2]

Ma, per buona sorte, un manoscritto quattrocentino ci aveva conservate tutte, o quasi tutte, le epigrafi desiderate; e poiché abbiamo avuto la ventura di rintracciarlo e di ricono-

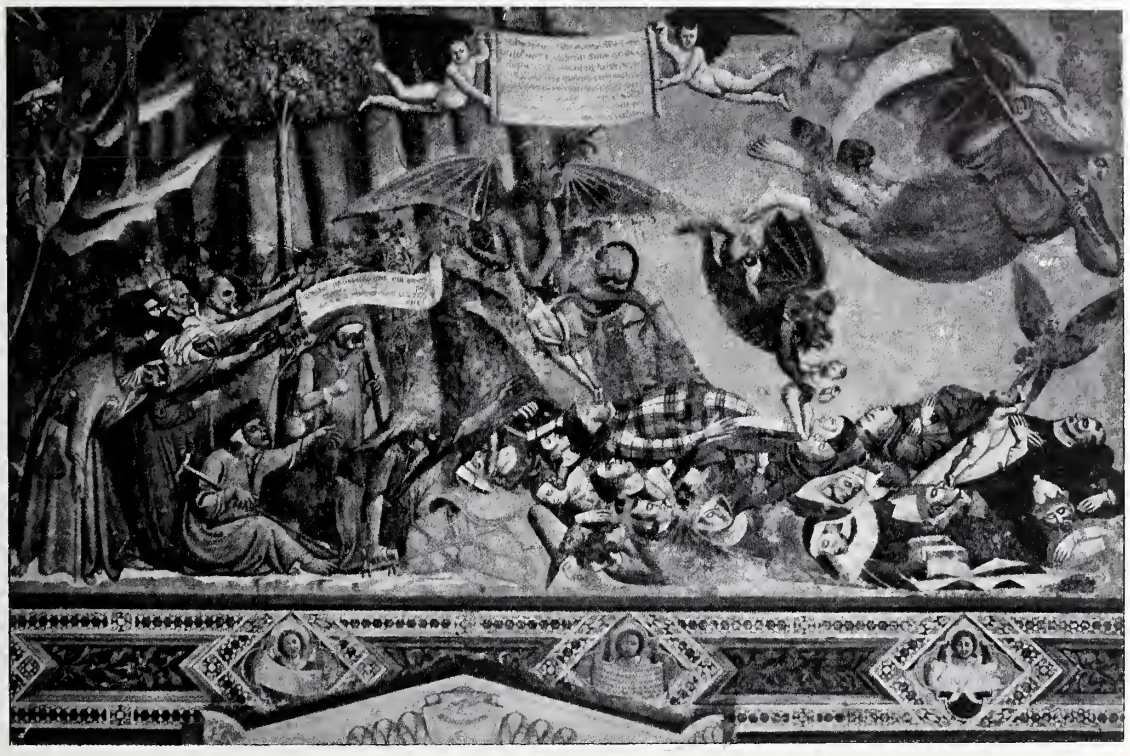


Fig. III. — Trionfo della Morte. Di sotto, nel cartello a destra: *Io non attendo,* nel cartello di mezzo: *Nota qui*

scerle, a nessuno parrà certo, per dirla col cinquecentista, « cosa impertinente » alla storia dell'arte se le rimettiamo in luce e in rapporto con le figure cui furono in origine destinate, e delle quali, secondo il sentimento degli antichi nostri, talvolta cosí poco inteso da quei vecchi eruditi, erano parte inseparabile. Preziosissime anche per noi, queste dichiarazioni in versi, se non testimoniano affatto, come credeva il Vasari e molti ripeterono dopo di lui, della virtú poetica dei pittori, possono fors'anco risalire piú in su, agli ispiratori primi delle pitture, a coloro che, o per ragione d'ufficio, o altrimenti chiamati a consiglio, presiedevano di regola alla scelta del soggetto e ne determinavano all'artefice le linee principali: da quei

---

[1] C. Lasinio, *Pitture a fresco del Camposanto intagliate,* Firenze 1812, tav. III. — Rosini, *Descrizione delle pitture del Camposanto,* Pisa 1816, pag. 23. — Grassi, *Descrizione storica e artistica di Pisa. Parte artistica, sezione I,* Pisa 1837, pag. 233. — G. Milanesi, nelle note al Vasari, loc. cit. — Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia,* II 158-159. — P. Vigo, *Le danze macabre in Italia,* Livorno 1878, pagg. 33, 43, 75.

[2] *Archivio storico dell'Arte,* VII (1894) 22-24; *Il Campo Santo di Pisa,* Firenze 1896, pagg. 73-80.

medesimi è ben ragionevole credere che venissero composte, o almeno suggerite, anche le didascalie.[1]

* * *

Il codice Marciano-italiano 204 della classe IX, appartenuto già allo Zeno, contiene, dopo i cantari della *Bella Cammilla*, parecchie minori cose in rima, la piú parte ascetiche o morali, e adespote, copiate da varie mani contemporanee, della seconda metà del quattrocento.[2] In mezzo a codeste rime stanno i nostri epigrammi, ventisei in tutto, disposti in due serie: la prima comprende diciassette strofe, che si riferiscono alle rappresentazioni della *Morte* e del *Giudizio-Inferno*, e non portano alcuna indicazione; la seconda ha soltanto nove strofe, che tutte, meno l'ultima, spettano alle storie degli *Anacoreti*, e recano in fronte questa molto precisa intitolazione: *Notabili, li quali sono in Campo Sancto, in Vita Patrum*. Dove, immediatamente, il copista medesimo soggiunse: *nel Paradiso et sotto allo Inferno molti notabili*, e certo intendeva dire di quelli trascritti da lui poche carte innanzi. Ma in verità non avremmo nemmeno bisogno della didascalia per riconoscere le nostre iscrizioni, perché, mescolate con le altre, vi troviamo cinque delle sei strofe tuttavia superstiti, e perché tutte le restanti convengono troppo bene a quegli affreschi. La didascalia poi, nominando senz'altro « il Camposanto », ci apprende che il copista era da Pisa, o di quella vicinanza; e del dialetto pisano non mancano tracce nelle rime trascritte dalla stessa mano prima e dopo delle nostre.[3]

Nel rassegnarle e ricollocarle a posto seguiremo, naturalmente, l'ordine dei tre affreschi e delle loro scene, non quello del codice, ch'è in gran parte tumultuario: tuttavia anche di esso teniamo conto qui in nota.[4]

Incominciando dunque dal *Trionfo della Morte*, ecco, secondo la lezione del manoscritto, i quattro notissimi distici del cartello centrale, che il codice intitola

Nola, anima, della Morte:

Schermo di sapere o de richeça
Di nobiltà et ancor di gentileça
Vaglian niente a' colpi di costei.
Dè, che non trovi dumque contra lei,
O tu lector, niuno argomento?
Or non haver il tuo intellecto spento
Di starci sempre [sí] apparecchiato
Che non ti giunga nel mortal peccato.

[1] Dei probabili autori degli epigrammi in rima apposti a pitture pubbliche vedi ciò che ho notato parlando di *Un affresco perduto di Giotto nel palazzo del Podestà di Firenze*, Firenze 1898, pagg. 12-13.

[2] Il poema della *Bella Cammilla*, mutilo in principio, comincia con l'ott. 23 del canto III e termina a c. 46*a*. Segue (46*b*-91*b*) il gruppo di rime in cui si trovano le nostre epigrafi (59*a*-63*a* e 69*a*-70*b*), frammezzate da un sirventese caudato, col titolo: *Fantasma de nocte tractando de la Morte* (« Alcuna volta che io son per dormire ») e da due laudi. A c. 92*a* il noto *Consiglio di non pigliar moglie;* poi (99*a*-112*b*) altre rime assai comuni, i sonetti del Burchiello (114*a*-149*a*), le solite dicerie di Stefano Porcari (152*a*-161*b*), e in fine alcune poesie di carattere popolare. Nelle tre ultime pagine scritte (198*a*-199*a*), tre sonetti con la data 1482, ma di mano che parrebbe piú moderna di tutto il resto del volume.

[3] Nella lunghissima ballata morale: *Pensi ciascun ch' è nato*, la quale si legge (47*a*-58*b*) immediatamente innanzi alla prima serie delle iscrizioni, noto le rime: *soçça - mossa* (51*a*), *stesso - da sseçço - messo* (55*a*); in una « Cançone morale mandata al Comune di Genova »: *Del triumphante seggio se'cadula*, che segue subito dopo la seconda serie delle epigrafi (71*a*): *guazzo - lasso*.

[4] Prima serie: 1. O peccator che in questa vita stai (che spetta, come vedremo, all'*Inferno*); 2. Humana gente, che nel mondo site (*Giudizio - Inferno*); 3. Fede è substantia de cose sperate (*Giudizio - Inferno*); 4. Superbia d'ogni male è la radice (*Giudizio - Inferno*); 5. O superbia ignorande, o grande inganno (*Giudizio - Inferno*); 6. Voi pur prendete l'escha si che l'amo (*Inferno*); 7. Se vostra mente serrà bene accorta (*Trionfo della Morte*); 8. Io non attendo ad altro che a spenger vita (*Trionfo*); 9. O anima, perché perché non pensi (*Trionfo*); 10. Femina vana, perché ti delecti (*Trionfo*);

Giova aver presente anche la lezione attuale, perché, a confronto con la marciana, offre alcune varietà, e perché sebbene stampata e ristampata tante volte quante abbiamo detto piú sopra, non pare sia stata mai riprodotta esattamente:

Schermo di savere di richessa
Di nobiltà... ancor di prodessa
Val neente a' colpi di costei;
Ed anchor non si truova contra llei,
O lectore, neuno argomento.
Or non avere lo 'ntelletto spento
Di stare sempre sí apparecchiato
Che non ti giunga in mortal peccato.[1]

Le varianti delle stampe, che diamo qui dappiede, saranno tutte, probabilmente, arbitrî degli



Fig. IV. — I gaudenti. Di sotto le scritte: *Femina vana* a sinistra, *O anima* a destra

11. O tu che porti la fronte e 'l ciglio (*Trionfo*); 12. Schermo di sapere o de richeça (*Trionfo*); 13. Quieta, sancta et pura solitudine (*Trionfo*); 14. Tu che mi guardi et sí fiso mi miri (*Trionfo*); 15. Anima savia, se ben miri fiso (*Giudizio*); 16. Il cuor ti devere' forte tremare (*Giudizio*); 17. Giusta sententia discernete in queste (*Inferno*). — Seconda serie: 1. Va', maledecta, inimica Luxuria; 2. Et per questo medesmo peccato; 3. Il venerabele padre Ilarione; 4. L'abate venerabile Maccario; 5. Del contemplar che nel diserto amate; 6. Ecco il primo heremito Sancto Paulo; 7. Lo excelso idio che ogni cosa reduce; 8. Vergine pudicha, sancta Marina (tutte spettanti agli *Anacoreti*); 9. Nota qui, tu che di' che se' gentile (*Trionfo*).

[1] Il Vasari, al verso 1, *Ischermo,* e così quasi tutti dopo di lui. Al verso 2, il Vasari, il Cavalcaselle, il

editori o incertezze nella lettura di alcuni luoghi dove l'originale è piú malconcio; ma non cosí mi par che si possano attribuire al copista del codice Marciano le differenze, piú sostanziali, che presenta il suo testo, e bisognerà quindi concludere che dal quattrocento in qua i versi subissero qualche modificazione. Vedremo or ora altri analoghi rimaneggiamenti; prima vediamo un secondo epigramma, oggi perduto, nel quale parla la Morte stessa vantando la sua potenza:

Della Morte.

Io non attendo (ad altro) che a spegner vita
Menando la mia falce sí attondo
In fino a che nessun ci rimarrà:
È tal*e* che teme forte mia ferita,
Che, suscitato poi nell'altro mundo,
Dopo mia fine ad (Morte) me richiamarà.[1]

Con tutta probabilità possiamo assegnare questi versi al cartello vuoto nella fascia inferiore del quadro (fig. II), che risponde appunto alla figura di quella tremenda falciatrice e al cumulo dei morti, anzi dei morenti, sui quali ella sorvola: insieme con la perfetta convenienza del posto, si noti come il metro corrisponda a quello degli epigrammi dei cartelli attigui. E ciascuno avrà già avvertito l'accenno alla ' seconda morte ' [2] che ricongiunge la rappresentazione del *Trionfo* con quella del *Giudizio-Inferno,* nella quale vedremo altri e ben piú sicuri ricordi danteschi.

Ancora a destra, sulla stessa fascia, il cartello sottostante alla prima coppia d'innamorati che la Morte minaccia, conserva oggi quattro soli versi; ma il codice Marciano integra l'epigramma, offrendoci un doppio terzetto, rimato come il precedente:

Nota d'una donna vana.

Femina vana, perché ti delecti
D'andar cosi dipinta et adorna
Che vòi piacer al mondo piú che a dio?
Ai lass*cia*! che sententia tu ne aspecti,
Se incontenente il tuo cor non torna
Ad confessarsi spesso d'ogni rio![3]

L'ammonizione all'allegra brigata, che, ignara della Morte imminente, si gode la vita coi cinque sensi (fig. III), aveva compimento in altri due terzetti dello stesso stampo, oggi affatto perduti, ma che possiamo restituire francamente all'ultimo cartello a destra:

Della Morte, corpo.

O anima, perché perché non pensi
Che Morte ti torrà quel vestimento
In che tu senti corporal dilecto
Per la vertú de' suoi cinque sensi,
Col qual*e* haverai eternal tormento
Se qui lo lassi con mortal dilecto?

Supino: *Di nobilitade ancora e di prodezza,* il Grassi: *Di nobiltade e ancor;* al 3, il Vasari, il Cavalcaselle e il Supino: *Vale;* al 5, il Vigo: *O lettore, veruno;* al 6, il Grassi, e tutti dopo di lui: *Eh non avere;* al 7, il Lasinio: *sempre aparechiato,* il Grassi: *sii apparecchiato,* il Milanesi, il Cavalcaselle e il Supino: *in apparecchiato;* all'8, il Milanesi e il Supino: *mortale.*

[1] *Morte* è evidentemente una chiosa introdotta nel testo. Riproduciamo esattamente il manoscritto, segnando, al solito, con parentesi tonde e quadre le parole da espellere o da supplire, e in corsivo le vocali da elidere.

[2] Accanto al famoso verso dantesco (*Inf.,* I, 117) si ricordi il capitolo della Morte di Jacopo Alighieri, dov'ella dice ai dannati:

Me chiamerete e non porrò venire;
Così, morendo, sempre viverete
E vostra vita non porrà finire;

(cf. Crocioni, *Una canzone e un sonetto di Jacopo Alighieri,* Pistoia 1898, pag. 6).

[3] Ecco le piccole varianti della lezione attuale: 1. *dilecti;* 2. *di vita adorna,* secondo la stampa del Supino; ma egli stesso, avendo gentilmente rivedute per

Retrocedendo verso sinistra, dopo il cartello che assegnammo al vanto della Morte, un altro breve (sarebbe il quarto da destra), sottoposto al mucchio dei cadaveri, rappresentanti le varie condizioni sociali, ci dà a leggere tuttavia cinque versi, che moralizzano appunto sulla eguaglianza di tutti in faccia alla Morte. La copia marciana li presenta abbastanza malconci in questa forma:

Nota, gentile huomo.

Nota qui, [tu] che di' che se' gentile:
Poi che dio [vole] che sia comunale
Lo nascere e 'l morire ad ogni gente,[1]
Non haver dumque l'altra gente a vile,
Ché come l'altri cosí tu se' mortale...[2]

Oggi invece nel muro si legge:

Pensa spesso che tu se' mortale;

ma già prima della nostra copia (se non si vuole ammettere una sbadataggine del copista) dovea essere andato perduto un sesto verso, voluto dal senso e anche piú strettamente dal metro.

Seguitando a sinistra, e passando oltre al quinto angelo, il cui breve resterà vuoto, sotto al levriero affrenato (fig. V) troviamo un cartello con i primi sei versi dell'epigramma seguente, che il codice Marciano ci ridona completo:

O tu che porti la fronte e 'l ciglio
Alto levato, mirandoti intorno,
Pon cura et pon[i] mente a che periglio
Tu stai sempre di nocte et di giorno,
Che Morte non ti porga il suo artiglio.
Dunque t'haumilia et pensa chi tu se',
Ché via piú vale uno sol granel de miglio
Che 'l corpo tuo quando vita non v'è.[3]

Nota, superbo, lo intitola il codice: e il superbo, per chi intendeva alla lettera, sarà stato quel medesimo cacciatore che frena il cane, e porta veramente « la fronte e 'l ciglio alto levato », o il penultimo cavaliere della caccia, che, « mirandosi intorno », fa mostra del suo falcone; ma è ovvio che con senso piú largo i versi comprendevano tutta la superba compagnia principesca, la quale si arretra in cospetto delle tre bare scoperchiate. Sopra di esse San Macario svolge il suo breve (fig. VI), che la copia nostra intitola:

Nota che dice uno sancto romito
monstrando uno corpo morto in uno sepolcro aperto.

Se vostra mente serrà bene accorta
Tenendo qui la vostra vista fitta,
La vanagloria ci sarà sconficta
Et la superbia vederete morta.
Et voi serrete ancor di questa sorta!
Or observate la lege che v'è scripta.

---

me queste scritte sugli originali, mi assicura che anche ora si legge: *dipinta e adorna;* 3. *Che vuo' piacere;* 4. *lassa che sentensia tu aspecti;* 5. C'è ancor traccia di *Se... lo tuo chuor....*

[1] » Certa cosa è che morire è comunale a ciascuno »: *Ammaestramenti degli antichi,* dist. II 8.

[2] Abbiamo supplito con la lezione moderna *tu* e *vole.* Oggi, al verso 2: *Po' che;* 3. *Il nascere e 'l morire fra la gente;* 4. *gente vile.*

[3] Oggi: 2. *mirando intorno;* 3. *prochura por mente* (e forse qui con le due lezioni si può ricostruire la originale, *Procura e poni mente,* non letta bene nella prima parte dal copista antico, e corrottasi poi, nella seconda parte, sul muro); 5. *porga su' artiglo.*



Fig. V. — La cavalcata. Sotto al levriero: *O tu che porti*

Anche qui il testo, fu poi, nella parete, rimaneggiato, ossia peggiorato; e nuovi danni ebbe dagli editori che non seppero decifrar bene il cartello assai guasto. Ecco quale si legge oggi, insieme con le varietà delle stampe:

Se nostra mente fia ben accorta
Tenendo fiso qui la vista afitta,
La vanagloria vi sarà sconfitta
La superbia, come vedete, morta.
V'accorgerete ancor di questa sorta
Se osservate la legge che v'è scritta.[1]

A compiere la dichiarazione poetica della scena dei tre morti seguiva un terzo epigramma, oggi affatto perduto, in forma di sonetto-prosopopea del cadavere, che si leggeva certo accanto

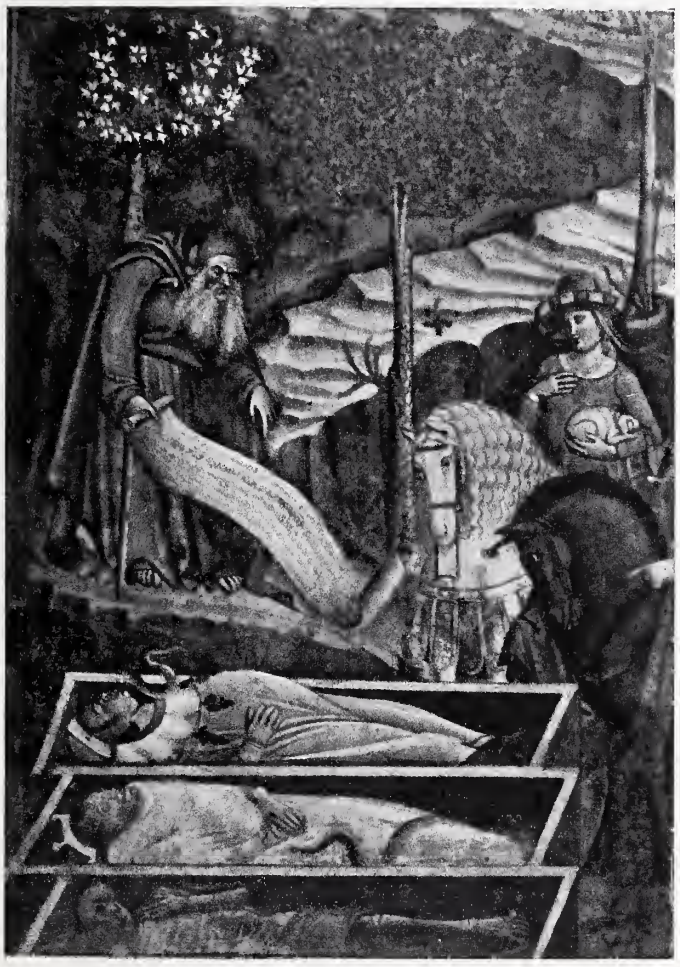


Fig. VI. — San Macario

alle bare, in qualche tratto libero dello sfondo, o, anche piú comodamente, nei due ultimi cartelli a sinistra (l'ultimo sparito poi sotto una lapide), nei quali, senz'alcuna difficoltà per il senso, si possono immaginare divisi i quattordici versi.[2] Se anche inediti, non nuovi essi

[1] Al verso 1, il Supino: *vostra;* al 2, il Lasinio: *fisa qui,* il Supino: *la vista attenta,* il Vigo: *fisa qui la vista afflitta;* al 3, il Lasinio e il Vigo: *ci sarà;* al 4, gli stessi: *La superbia e sarà da morte.*

[2] I cartelli oggi visibili sono sette: i due che mancano a formare i nove veduti dal Vasari, furono nascosti da due lapidi, e sono il primo ed il terzo a sinistra.

suoneranno a chiunque abbia in pratica i molteplici componimenti che svolgono il vecchio contrasto del vivo e del morto, quasi sempre con le stesse frasi, e non di rado anche in



Fig. VII. — I romiti

questa particolar forma di lamento o apostrofe del sepolto al viandante, e in veste di sonetto.[1]

Nota che d[ice] un morto:

Tu che mi guardi et sí fiso mi miri,
Vedi quanto io son ladio al tuo conspecto,
Quantunque che tu sii chiar*o* giovanecto,
Pensalo or prima che Morte ti tiri.
Nel mondo io hebi molti van*i* desiri
Et non pensai nel presente difecto:
Per dio, tua vita tollila dal dilecto,
Per via la passa de affanni et di sospiri.
Sí come hor*a* se' dèi ben pensar che io fui;
Ma il mondo amico ad ciascheduno è poco,
Venir pur dèi a questo punto et luoco.
Or fa' che in prima adoperi Cului
Il qual ti chiama sempre al summo bene
Se campar vòi dell'aspre *et* eternal pene.

[1] Ricordo, per esempio, i sonetti: *O tu che guardi esta misera tomba, Voi che guardate questo che è qui morto, Voi che venite a questo cimitero,* e simili.

Ultimi da riferire al *Trionfo della Morte* sono questi cinque versi in lode della vita solitaria e delle sue gioie, figurate sopra la storia di San Macario a contrasto con i terrori e coi pericoli della vita mondana (fig. VII), che occupano tutta la parte inferiore dell'affresco, e quasi a preludio della maggior rappresentazione degli *Anacoreti:*

Della solitudine.

Quïeta sancta et pura solitudine,
Quanto se' dolce ad quei che ti conoscono!
Di carne o di demon' sollicitudine,
Tanto piú servono quanto piú s'imboscano,
Privi della mondana amaritudine.

Qualcosa par che manchi anche qui; ma non certo difetta il posto per questi versi dentro al quadro, accanto a quelle scene della vita eremitale, senza bisogno di ricorrere ai cartelli della fascia superiore, occupati da brevi scritte latine.[1]

Degli epigrammi volgari tuttavia superstiti, uno solo manca al codice Marciano, cioè il terzetto dei poveri storpi (fig. VIII); e proprio questo par che fosse fra tutti quelli del *Trionfo* il piú fortunato e famoso, perché lo troviamo in tre altri manoscritti piú antichi del veneziano, e con varia compagnia di strofe murali, che tutte accennano ad analoghe rappresentazioni macabre. Con una molto appropriata risposta della Morte s'incontra nel codice II IV 61 della Nazionale di Firenze e nel Laurenziano Mediceo Palatino 118, secondo il quale ultimo riproduciamo le due terzine:[2]

Poi che prosperitade ci à llasciati,
O Morte, medicina d'ongni pena,
Dè vienci a dare omai l'ultima cena![3]

Risponde la Morte:

I' non son brama — [che] di spengner (la) vita;
Ma chi mi chiama — le piú volte schifo,
Giungnendo spesso chi mi torcie il grifo.

Corretto come dev'essere per riguardo al senso, il primo verso della risposta suona quasi identico al capoverso dell'altro vanto veduto piú sopra: « Io non attendo che a spegner vita »; ma nel resto le due iscrizioni, nonché ripetersi, concorrono entrambe assai efficacemente a dichiarare l'atteggiamento di quella figura in rapporto coi gruppi che la circondano, e però saremmo tentati a restituire anche quest'ultima terzina all'affresco del Camposanto, allogandola o nella gran falce della Morte, o nello spazio libero dello sfondo ch'è sotto di lei. Su codesti versi il codice Mediceo Palatino non porge alcuna indicazione, ma immediatamente dopo di essi dà a leggere, anche senza titolo alcuno, la strofe del cartello centrale che abbiamo riportata per prima. Se non che qui si ripresenta i forma affatto differente:

Ischermo di savere o di richeça
Niente vale a' cholpi di colei,
Prodeça ci val meno o gentileça,
(Tu) giungnendo va(i) (chol)gli buoni coli rei;
Merçé non capie nella sua aspreça:
Nota ben le parole che ttu dèi.

---

[1] Ora i cartelli della fascia superiore sono sette; nei primi due a sinistra si legge: « Secundus natus Abel, primus mortuus », e « Primus natus Kayn, primus homicida ».

[2] Cf. Supino, *Il Camposanto*, pagg. 73-74 n. Il ms. Laurenziano spetta al principio del quattrocento: le nostre strofe sono a c. 58*b*. Contemporaneo, o fors'anco della fine del trecento, è il codice della Nazionale II IV 61, dove i due terzetti si leggono a c. 49*a*, accanto ad altre strofe sentenziose o epigrafiche.

[3] Nel muro oggi: 1. *Da che prosperitade;* 2. manca l'*O* dinanzi a *Morte;* 3. *Dè vieni a darci*. Gli editori, dal Vasari al Supino, leggono: *Dè vieni a darne;* il Morrona: *a dare a noi*. Il cod. II IV 61 della Nazionale legge, nella proposta: *Po' che prosperità;* nella risposta: *Io non bramo se non di spengniere vita, Ma ci mi ciercha*, ecc. Il ms. Laurenziano *Acquisti e Doni* 72 ha la sola proposta, a c. 195*a*, e assai corrotta: « Da poi che im prosperitate ci ày lassati, O Morte, medicina d'ogni pena, Ormay veray a darcci l'ultima cena ».



Fig. VIII. — Gli storpi col cartello: *Da che prosperitade*

Seguitano nel codice, senza intervallo, quasi fossero una seconda strofe dello spesso componimento, altri sei versi; ma sebbene anch'essi parlino della Morte, giova, per riguardo al metro, staccarli dai precedenti e ravvicinarli piuttosto ai doppi terzetti con eguale ordine di rime che abbiamo visto piú sopra in tre o quattro cartelli della fascia inferiore. E, come di sopra, anche qui vediamo un accenno al Diejudicio, ossia al giorno finale della Morte, che Enoc ed Elia, secondo la notissima leggenda, aspettano, sempre vivi, nel Paradiso terrestre:

Perch'ella vinse l'umile di Cristo
Non creder giammai perder sua balía
Né che lla [sua] potençia sia mai trita:
Morta sarà col suo uficio tristo,
Poi ch'arà(i) morto Enoc e Elia,
Da Que' ch'è ora verità e vita.[1]

Nel codice della Nazionale di Firenze, al terzetto responsivo della Morte è accodata invece questa strofa sola:

O quant'è amara la trafitta
Che porgie questa ferocie e cruda
Quando non truova danata la scritta!
Or non si mostri sua memoria ingnuda
Esere parato, lettore, quando gitta.

Gli ultimi due versi ricordano qualche luogo della strofe del cartello centrale; ma certo quella *trafitta* e quel *gitta* non lasciano dubbio che la Morte qui fosse, quale la vediamo in parecchie rappresentazioni, armata d'arco e di freccie, non di falce. Tale è anche nel seguente sonetto, che in un altro codice Laurenziano (72 degli *Acquisti e doni*) si legge accanto all'invocazione degli storpi:

I' so' la cruda e dispietata Morte
Che temgho l'archo teso a tutte l'ore:
Sie chi si vuole, o re o 'mperadore,
Che possa riparare alle mie sorte.
La mia saetta è temperata forte[2]
Per la virtú di Christo salvatore,
E non gli vale dimostrar valore,
Né esser saputo chom parole achorte.
Ch'i' son la Morte, che son (cho)tanto schura
Che sopra ogni chosa son feroce:
Ciaschun di me dovrebbe aver paura,
Perch'io uccisi Christo in sulla croce,
Ch'era signore di chotanta altura
E fecilo perlare a bassa boce.
A chiunche nascie posso dar finita
Però ch'i' son cholei che spengho vita.

Non certo vogliamo noi ricongiungere direttamente tutte queste strofe col *Trionfo* di Pisa; ma le abbiamo riferite, perché ci sembra probabile che tutte, certamente assai affini a quelle del Camposanto, siano buoni vestigi di altre rappresentazioni macabre, oggi perdute, che ebbero comune qualche scena, o almeno qualche didascalia, col famoso modello attribuito all'Orcagna. Non si dimentichi che, secondo il Vasari, lo stesso maestro riprodusse a Firenze, in Santa Croce, tutto ciò che avea dipinto nel Camposanto, « eccetto però la storia dove San Macario mostra a' tre re la miseria umana e la vita de' romiti che servono a Dio su quel monte »; che cioè, omessa la parte destra del *Trionfo,* rifece « tutto il resto dell'opera..., tenendo quasi il

[1] A questi due terzetti séguita ancora nel cod. Mediceo Palatino un distico che allude, pare, all'instabilità dei beni mondani: « Questo è dolcie modo a chi prosper durasse: Tu di' ben vero, o chi cci si apaghasse ».

[2] Il ms. *força.*

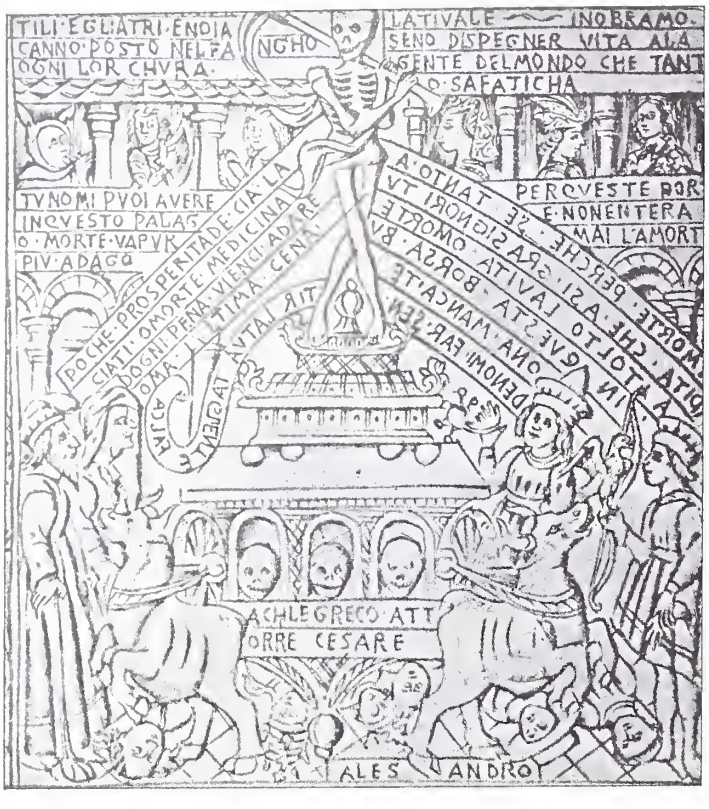


Fig. IX. — Incisione dell'Albertina di Vienna

medesimo modo nella invenzione, nelle maniere, nelle scritte e nel rimanente ».[1] Nè quella di Santa Croce sarà stata certo la sola derivazione o imitazione: ricordo la vignetta di un noto laudario fiorentino che figura in modo analogo a quello del Camposanto l'incontro dei tre vivi coi tre morti,[2] e riproduco qui parte di una rarissima incisione quattrocentina che illustra i trionfi del Petrarca,[3] (fig. IX) dove anche una volta rivediamo il terzetto invocatorio dei poveri storpi. Ma le due figure cui è posto in bocca, e tutto il resto della composizione e delle illustrazioni poetiche, non mostrano alcun rapporto col *Trionfo* pisano: dall'altro lato del carro sono due ricchi, il primo dei quali offre allo scheletro una borsa, deprecandolo;

A, Morte, perchè se' tanto ardita
Che a sí gra' signori tu ài tolto la vita?
O Morte, in questa borsa [è] buona manca;
Te', dè no mi far sentir la tua taglente falca!

Dietro al carro, in alto, a sinistra, una terzina del Petrarca;[4] a destra, di ben altro conio, due distici in persona della Morte, nel secondo dei quali puoi cogliere tuttavia un ricordo petrarchesco, e il solito verso:

I' no' bramo se no di spegner vita
A al gente del mondo che tanto s'afaticha.

* * *

Nel *Giudizio-Inferno* non leggiamo oggi, in volgare, che i nomi di alcuni peccati e peccatori, e il dantesco « Lasciate ogni speranza voi che entrate » sopra una delle rocce che mettono nel regno dei tormenti. In latino, due passi apocalittici nei lunghi rotoli che due angeli svolgono sopra la caverna infernale, nell'angolo destro e sinistro; a due altri versetti biblici, quelli della gran sentenza, negli svolazzi tenuti dall'arcangelo sotto alle mandorle in cui troneggiano la Vergine e il Redentore.[5] Ma restano vuoti nella fascia inferiore undici cartelli, quattro dei quali di maggiore ampiezza, in due coppie, sotto il *Giudizio* e sotto l'*Inferno:*

---

[1] Vasari, *Vite,* I 600.

[2] Cf. *I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze descritti da una società di studiosi,* Firenze 1879, I 139-140 e tav. II, che riproduce codesta vignetta, la quale illustra la lauda « Chi vuol lo mondo disprezzare Sempre la morte dè pensare », a c. 154*b* del codice II I 122. Gli editori notano « una certa somiglianza di concetto e di rappresentazione » col *Trionfo* di Pisa, e inclinano a credere la miniatura anteriore all'affresco; ma ciò è tutt'altro che sicuro.

[3] Cf. Duc de Rivoli, *Études sur les Triomphes de Pétrarque,* nella *Gazette des Beaux-Arts,* aprile-luglio 1887. La rarissima incisione, che si conserva nell'Albertina di Vienna, fu dal duca riprodotta e assegnata al 1470 circa.

[4] « La Morte è fin d'una prigone schura », ecc.: *Trionfo della Morte,* II 34-36.

[5] Cf. Supino, *Il Camposanto,* pagg. 83-84, 87-88. Sopra l'Inferno sono, a sinistra, i versetti dell'Apocalisse 19, 1-2, a destra, 10, 6.

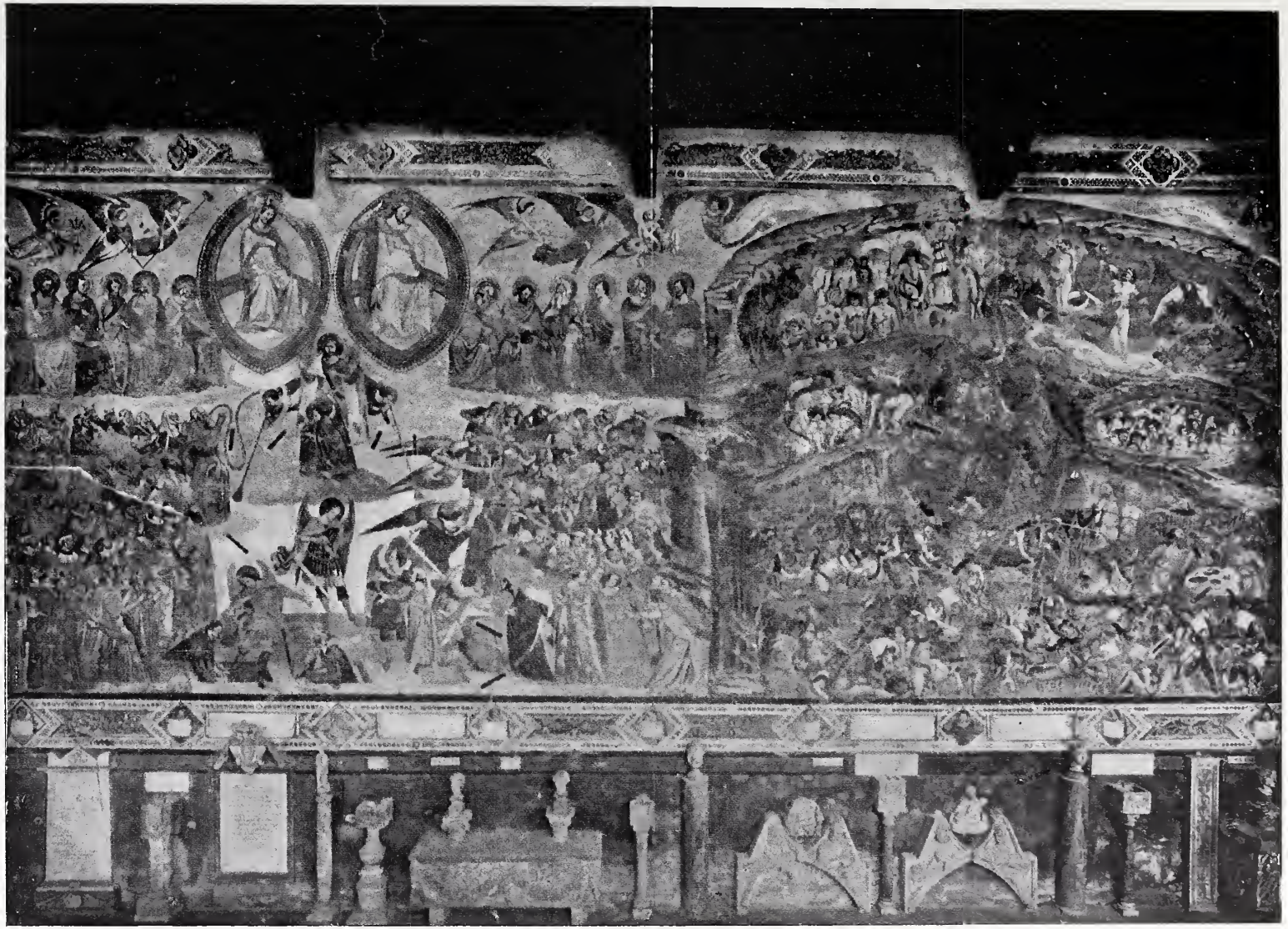


Fig. X. — Il Giudizio universale e l' Inferno

e a questi parrebbero convenire perfettamente i quattro epigrammi piú lunghi fra i nove che troviamo nel codice Marciano da riferire a quell'affresco. Come che sia della coincidenza, giova cominciare dalle epigrafi piú lunghe, che sono sonetti rinterzati (fig. X), perché comprendono piú largamente la rappresentazione dei premi e delle pene celesti e delle loro cause. La prima introduce gli spettatori a tutta la duplice scena, ammonendoli, con intonazione dantesca:

Notabile.

Humana gente, che nel mondo site,
Mentre che qui vivete
Pensate sempre di virtù sequire,
E i mortali secte peccati fugire,
Li quali fan(no all'omo) sentire
Pene infernale, quanto qui vedete,

Prima che Morte dentro alla sua rete [1]
Ve tiri, ché come saper devete,
Che tucti che nasciam debbiam morire.
Li divini precepti debbiate obedire,
Si che dopo il finire
Possiate reposare con quelle [liete]

Anime sancte su nel Paradiso, [2]
Dove si vede fiso
Il nostro creator signor superno.

Fuggiam, Cristiani, il diavol dello Inferno,
Cassiam del suo guaderno
Li nostri peccati, et rimanga conquiso,

Sí che alegramente et sancto viso
Laudamo con dolci canti il Salvatore
Lo qual ce ha tracti d(ello) infernal dolore.

Il secondo sonetto parla *delle secte vertú* per bocca della Fede, la quale si presenta con un famoso verso del Poeta:

' Fede è(t) substantia de cose sperate ': [3]
Gente, considerate
Che senza me sta il cielo sempre serrato:
Per me il sancto baptesmo è confermato,
Per me ricomperato
Fu il seme humano et l'anime dannate.

La mia sore Sperança et l'altre nate,
Secte in tucto nom(in)ate,
Cului che seque noi facciàn beato.
Carità terça col viso infiammato:
Christo è a llei simigliato;
Noi tre vertú siàn nel ciel(o) collocate.

Quattro vertú sorelle in questo mondo,
Che non son di tal pondo,
Quale a nostro veder: l'una è Justitia;

[1] Cf. *Purgatorio,* XXVI 24. Il verso successivo dovrebb'essere, per rispetto alla struttura della strofe, un settenario, e tale si potrebbe facilmente ridurre leggendo: « Ve tiri, ché sapete ».

[2] Il ms.: « Sí che dopo il finire possiate reposare | Con quelle anime sancte su nel Paradiso », ma il metro e il senso fanno assai probabile la restituzione.

[3] *Paradiso,* XXIV 64.

Dio l'à lassata in terra per trarci del fondo
Infernal*e et* cerchio tondo,
(in)Nel qual peccato s'entra per nequitia;

L'altre che son con noi sorelle a ddança
Son Forteça, Prudença et Temperança.

Il terzo tratta *de' sette peccati mortali,* ed è piú che probabilmente rifacimento di un già noto ternario;[1] ma per sbadataggine del copista, o per difetto dell'originale, ci giunse mutilo di due versi;

'Superbia d'ogni male è la radice'
(Come) sancta Scriptura dice,[2]
Et ha con seco sei crudel' sorelle:
La Invidia è la seconda, ch'è (una) di quelle
Che fin*o* suso alle stelle
D'ogni bene che vede è spegnetrice.

Avaritia è la terça, sí infelice
Che mai alcun felice
Non fa, che lacte bea de sue mammelle;
[Gola . . . . . elle
. . . . . elle]
Quanto sia dolce cappone o pernice.

L'Ira senza rascion si è la quinta,
Di nero color tinta
Simile a la Superbia per sua furia;

Sexta è l'Accidia, septima è Luxuria:
Tucte ci fanno iniuria
Per noi mandar la giú ce dan la spin[t]a.[3]

---

[1] Edito in appendice alle *Liriche di Fazio degli Uberti,* Firenze 1883, pag. 249; tuttavia giova averlo qui presente accanto al sonetto, e lo riproduciamo a dirittura dal manoscritto Barberiniano XLIV 40, dove si legge, adespoto e anepigrafo, a c. 86*recto:*

Superbia d'ogni male è la radice
et [à] ancho secho sei crudel*e* sorelle,
come santa iscritura pone et dice.

Invidia è la sechonda, una di quelle
che d'ogni ben che vede è spegnitrice,
e lla sua puzza va (in)sino alle stelle.

Avarizia è la terza, si 'nfilice
che quasi a ttutto el mondo mette il giogho
sanza verghognia come meretrice.

La gola trista tiene il quarto luogho
e chon gran danno a molti dà la spinta
e chaccagli in miseria a pocho a pocho.

Ira sanza ragione è poi la quinta,
simile alta Superbia per suo furia,
di sanghue nero et brutto cholor tinta.

Sesta è l'Accidia et settima Lussuria,
che chome porcho giú ti tiene in fondo
del loto, con tuo danno et grave inguria.

Queste si tiran dreto il ciecho mondo.

Poiché, evidentemente, non è possibile che il ternario derivi dal sonetto, diventa assai verosimile il caso inverso, e tanto piú in quanto vedremo fra poco due altri epigrammi di questo medesimo affresco che sono riduzioni di rime preesistenti. La terza, ma poco probabile ipotesi, di un prototipo comune onde fossero discesi entrambi i componimenti, potrebbe sorridere a chi prestasse fede a R. Renier, il quale dette per «certo che questo ternario è stato ispirato dai sonetti di Fazio sui peccati», affermando che «non solo i concetti, ma persino le parole e gli interi emistichi sono tolti ai sonetti del nostro poeta» (*Liriche* cit., pag. CCCXVI, e cf. pag. CCL n.). Ma ciò, purtroppo, non è affatto vero: il ternale, ravvicinato minutamente ai sonetti dell'Uberti, non ha con essi né un emistichio e né pur una parola caratteristica che siano comuni; e nemmeno i concetti, o le imagini, mostrano alcuna particolare affinità. Altrettanto strano è che il Renier, pur avendo presenti insieme col ternario questi per lui «poco significanti» sonetti rinterzati del codice Marciano (cf. pag. CCLI n.), non s'accorgesse affatto di cosí evidente identità. Sul motivo poetico-pittorico dei Vizi e delle Virtù non è il caso d'intrattenerci qui.

[2] Cf. gli *Ammaestramenti degli antichi,* alla distinzione I di Superbia.

[3] Per conto suo il copista aggiunge: «Christo ce guardi da loro!» Al verso 9 il ms. legge *sa* anzi che *fa.* Dei due versi tralasciati nessuna traccia.

De septem peccatis mortalibus parla anche il quarto:

O Superbia ignorande, o grande inganno,
De infinito danno
(o) Cervice d'onta, o matre de iniquitade,
(i)Nimica della sancta Humilitade,
Ogni poter tuo cade
Per ogni vento et infinito affanno.

La tua sorella Invidia nel malanno
Mette color che stanno
In sua protervità: ogni ben rade,
(i)Nimica della divina Caritade.
O summa povertade,
Lupa, Avaritia, di color che t'hanno!

O Gola trista d'ogni ben bramosa!
O Ira furiosa,
Priva dello intellecto et di rascione!

Accidia trista, d'ogni mal cagione,
Con falsa oppinione
(i)Nimica se' d'ogni opera vertuosa!

(Et) Luxuria velenosa!
Beato è l'omo che senza vo' si posa![1]

Ma oggi i sette Vizi e le sette Virtú si cercherebbero invano nella parete. Non però mi sembra possibile escludere dalla serie questi ultimi tre sonetti, essendo evidente dal metro, dallo stile e da tutto il contesto che formano catena strettissima col primo; il quale, fin dal principio, preannunzia quasi, e lega con la visione dell'Inferno e del Paradiso, le imagini di quelle sette e sette donne onde all'umana gente verranno aggiudicate le pene o le beatitudini eterne. È dunque forza concludere che le quattordici figure fossero lí accanto, e andassero perdute nei molti restauri e rimaneggiamenti subíti dall'affresco: senza bisogno di turbare affatto per esse la composizione attuale, possiamo ben credere che occupassero la fascia superiore del quadro, dove oggi sono alcuni cherubini, suppliti certo modernamente; e che Virtú e Peccati dominassero dall'alto la rappresentazione dei loro effetti nell'uomo è ragionevole, e parrebbe confermato anche dal verso finale del penultimo sonetto: « per noi mandar *là giú* ce dan la spinta ».

Piú particolarmente alla gran scena della divisione dei buoni dai reprobi spettano le due strofe seguenti, che certo stavano simmetricamente sotto al *Giudizio:*

Nota, anima.

Anima savia, se ben miri fiso
Il futuro tempo del divin giudicio
Et li boni che son electi al Paradiso
Et li rei dannati allo eterno supplicio,
La vita tua nel mondo serà perfecta
Sequendo la vertú lassando il vitio;
Et rinuntiando ogni cosa dilecta[2]
Serrai con l'altri in cielo da dio electa.

---

[1] Tutte e quattro queste strofe hanno *piedi* regolari da sonetto doppio (*Aa BBb A*) e *volte* da sonetto comune, rimate *CcD. DdC* nel primo, terzo e quarto, *CcD. CcD* nel secondo. E il primo ha una coda di tre endecasillabi (*CEE*), il secondo una di due (*EE*), il quarto un settenario e un endecasillabo (*cC*), il terzo non ha coda. Forme ibride, da aggiungere a quelle già notate dal Biadene nella sua *Morfologia del sonetto,* pag. 52.

[2] Cf. *Paradiso,* XVII 55.

L'altra, al peccatore, è un sonetto, del quale andarono perduti due versi:

Nota nel Judicio.

Il cuor ti devere' forte tremare,
O peccator, perché non hai temença,
Pensando quel gran dí della sentença
Dove ti converrà representare.

Quivi non poterai tu contrastare
Né judice trovar per tua difensa,
Perché palese fia la tua offensa
Et niun peccato se poterà celare.

Allor si partirà il seme de Adamo
In due sí chome (l)i becchi dagli angnelli
. . . . . amo
. . . . . elli
Dalla man destra serranno li beati
E da (man) sinistra serrando dannati.

Anche questo sonetto, come quello di sopra nel *Trionfo della Morte*, si potrebbe distribuire, senza danno per il senso, nei due cartelli minori a destra del *Giudizio;* sicché, avendo assegnato ai due maggiori i due primi sonetti rinterzati, non resterebbe anepigrafo che un cartellino sotto il gruppo degli eletti. E cosí (senza però attribuire soverchia importanza a questi computi), occupati i due cartelli grandi sotto l'*Inferno* coi sonetti dei Vizi, per i tre minori che restano liberi avremmo appunto queste tre altre strofe più brevi, che moralizzano particolarmente sugli eterni tormenti:

Nota nello Inferno.

Giusta sententia discernete in queste
Anime lasse le quale quí si martira,
Poi che dal sonno [dei] peccati deste
Da dio fugir non vaglion*o* sua tal*e* ira,
Per qual temer sempre, gente, devereste
Et guardarvi dalle cose dishoneste. [1]

Nota qui, peccatore.

O peccator che in questa vita stai,
Involto se' nelle mondane cure,
Pon mente fiso ad queste aspre figure
Che in questo obscuro Inferno traggien guai.
Chosí com'elle son così serrai
Se non ti penti del mal che facto hai:
Facendo penitentia del peccato,
A dio ritorna, et serra' meritato. [2]

---

[1] Il ms., nel terz'ultimo verso: *vogliono,* ma il senso richiede *vagliono.* Nell'ultimo: *dalle dalle cose.*

[2] Accanto al ternario dei sette Vizi, nello stesso codice Barberiniano XLIV 40, è, anche senza titolo né nome d'autore, questo sonetto, dal quale evidentemente uscirono gli otto versi riportati di sopra:

O peccator che in questa vita stai,
involto se' nelle mondane cure,
pon mente fixo a quest'aspre fighure
che in questo schuro Inferno gridan ghuai.

Chosí chom'elle son, chosí sarai
Se non righuardi le chose future,
se non vorai seghuitar le scriture,
se non ti penti di cò che fatto ài.

Dè non dormir, dè fa' che tu ti desti,
dè non estar piú morto nel pechato:
chogli ochi della mente guarda questi

che per breve diletto ch'àn passato
in queste gravi pene son sí pesti
che sanza fine istanno in questo stato.

Or fa' che 'n questo mondo abbi la mente,
che po' ne l'altro ti varà niente.

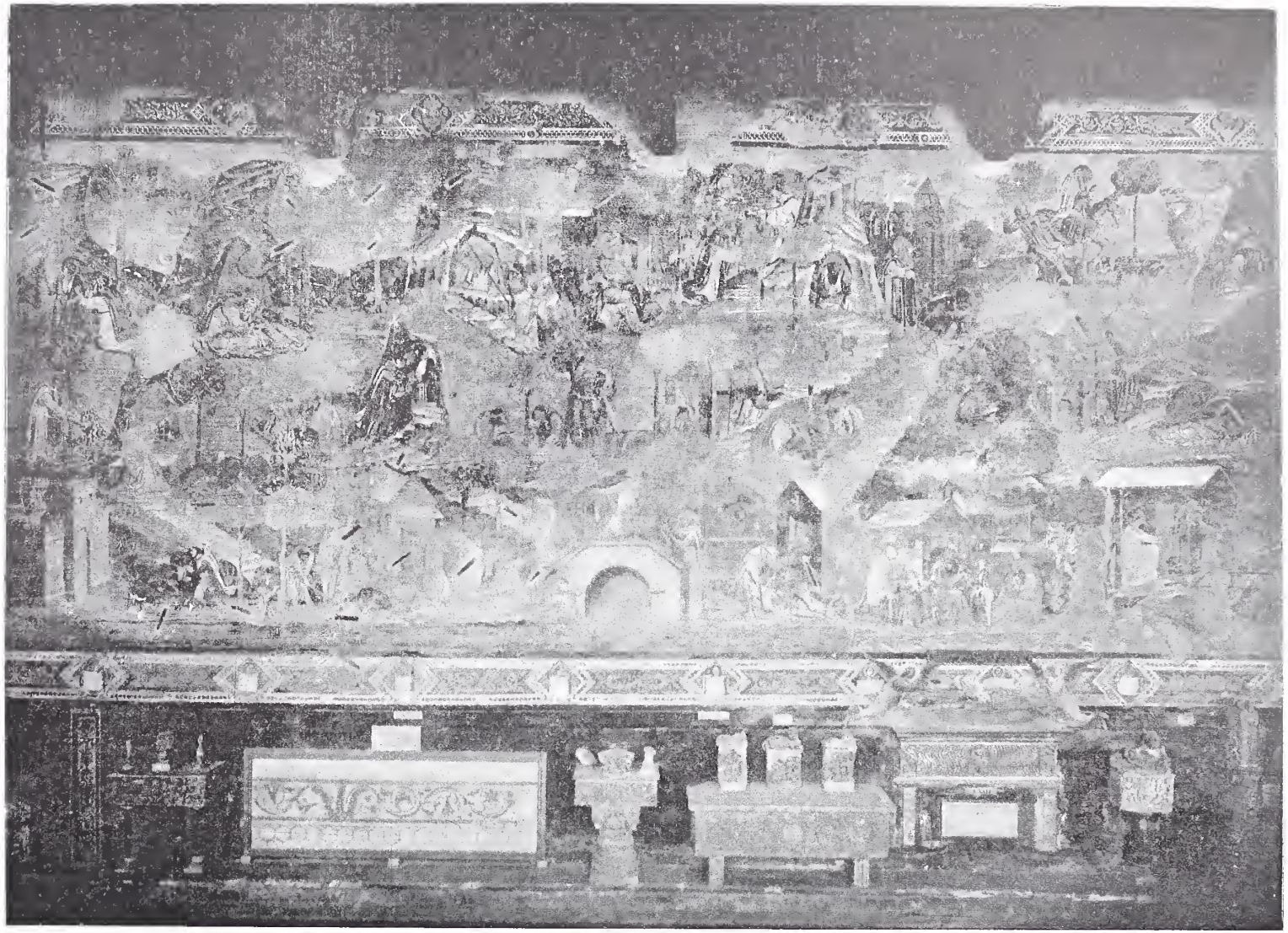


Fig. XI. — Gli Anacoreti

Nota nello Inferno.

Voi pure prendete l'escha, sí che l'amo
Di Satanasso in verso lui ve tira,
Et non vi valle freno né richiamo:
Guàrdavi [1] il cielo et intorno ve si gira
Mostrandove le sue belleçe eterne,
Et l'occhio vostro pur ad terra mira.
Poi site conci come se discerne.

Ma questi (ognuno se n'è già accorto) sono versi della *Divina Commedia:* gli ultimi sette solenni versi del canto XIV del *Purgatorio,* « conci come se discerne »,[2] per adattarli alla parete, con uno di quei tratti di libertà che i buoni trecentisti — e non soltanto l'asinaio del Sacchetti — usavano volentieri col loro Poeta. Tuttavia la parafrasi, o citazione che si debba dire, insieme coi ricordi danteschi notati piú sopra, testimonia bene, se non del buon gusto di chi la fece, della grande influenza che il Poema esercitò su quella pittura; e non è testimonianza superflua, perché tutti sanno che l'originale dell'*Inferno* scomparve quasi intieramente sotto il pennello dei restauratori o rifacitori.

* * *

I tre ordini di storie che formano l'affresco degli *Anacoreti* (fig. XI) potevano avere le loro didascalie nei nove cartelli della fascia inferiore e nei frequenti interstizi liberi dello sfondo, dove tuttavia vediamo, sebbene frammentarie e assai deperite, alcune iscrizioni in prosa, che riporteremo qui accanto alle rimate.[3]

Le storie cominciano in alto, a sinistra, con San Paolo primo eremita, di cui figurano l'incontro con Sant'Antonio (fig. XII), la morte (fig. XIII), e la sepoltura scavata dai leoni:[4] qui della scritta prosastica è appena qualche traccia nel cielo soprastante, accanto al ciuffo della prima palma. L'antica iscrizione in versi diceva:

Di Santo Paulo.

Ecco il primo heremito Sancto Paulo,
Che cento anni tal vita in romitorio
Pugnando contra carne et contro diau(o)lo.[5]
Di leoni fecen la fossa al suo mortorio,
Il corbo li recò il pane quaranta anni
Mangiando herbe et acqua sença panni.

Seguono, come nelle *Vite de' Santi Padri,* le storie delle grandi battaglie di Sant'Antonio coi demoni e della visione ch'egli ebbe del Salvatore;[6] ma di queste né il manoscritto né la parete ci hanno conservato le didascalie.

---

[1] Il ms.: *guardavi, guardavi.*

[2] Ma voi prendete l'esca sí che l'amo
Dell'antico avversario a sè vi tira
E però poco val freno o richiamo;
Chiamavi il cielo, e intorno vi si gira,
Mostrandovi le sue bellezze eterne,
E l'occhio vostro pure a terra mira.
Onde vi batte chi tutto discerne.

[3] Ci siamo serviti delle fotografie dei fratelli Alinari, non avendo avuto agio di esaminare direttamente la parete; ma l'amico Supino, che volle rivederla per noi, ci assicura che nelle fotografie, fatte già da alcuni anni, si legge quasi sempre meglio e piú che non oggi nel muro, dove sembra che queste scritte abbiano ultimamente patito assai.

[4] Cf. il *Volgarizzamento delle Vite de'Santi Padri,* ed. Manni, Firenze 1731, I 7, 10.

[5] Il ms. al verso 2: *romitario;* al verso 3: *et et contral.*

[6] Cf. *Vite de'Santi Padri,* I 15, 17, 19.



Fig. XII. — San Paolo e Sant'Antonio



Fig. XIII. — Morte di San Paolo



Fig. XIV. — Santo Ilarione e il drago

Viene quindi Ilarione, che sul suo asinello affronta il terribile drago di Epidauro [1] (fig. XIV), e nemmeno esso ha oggi illustrazioni scritte. L'antica strofe spiegava:

Di santo Ilarione.

Il venerabele padre Ilarione
Col sacro sancto segno della croce
Fugò scacciando quel crudel dragone
Che era sí smisurato et sí feroce;
Et questo fe' la pura intentione
Di quel sacto romito e l'umil voce.
Dunqua di sua vertú ciascun se ammanti
Et faccia vita de que(lli) padri sancti.

La seconda fila ha principio con Maria Egiziaca, che prende da Zosima la sacra ostia (fig. XV): « Qui si comunicha Santa Maria Egiçiacha, la quale fu scelleratissima meretrice, et poi fece penitensia xlvij anni nel diserto, pilgliando per cibo erbe crude et acqua », dice la didascalia prosastica che si legge alle spalle di lei.[2] Piú stesamente narrava il vecchio sonetto:

Di Sancta Egipticha.

Lo excelso idio, che ogni cosa reduce
Ad miglior fine et piú perfecto stato,
Trasse Maria Egipticha del peccato
Reducendola al vero lume et luce.

Quattordici anni come il ver riluce
Luxuriando andava in ogni lato:
Dio per pietà suo core ebbe toccato
Per tòrla al diavol che ogni mal conduce.

Subito ella ricorse ad penitentia,
Et tanta conscientia la rimorse
Che d'ogni pena si dè penitentia,

Et Christo suo in tal modo la soccorse:
Due cotanti anni stette nel diserto
Che stette al mondo in quel peccato sperto.

Çoçima sancto abate a llei recò
Il corpo di Christo, et lei comunicò;
Et poi cosí in Paradiso se ne andò.

Poco piú in là, San Macario inginocchiato fra due leoni: « Questo è Sancto Machario romano, il quale fece penitensia grandissimo tempo nel diserto, ch'è presso al Paradiso dilisiano a venti milglia, [circon]dandolo senpre due leoni »; e la didascalia bene combina col testo delle *Vite de' Santi Padri*[3]. Invece l'antico sonetto *di Sancto Macchario* parla dell'omonimo abate d'Egitto e di una sua vittoria sul diavolo travestito:

L'abate venerabile Maccario,
Di sancta vita et di gran divotione,
Cognobbe, essendo in contemplatione,
Il diavol facto medico col vario.

---

[1] Cf. *Vite de'Santi Padri,* I 88.

[2] Cf. *Vite de' Santi Padri,* II 321-325. Un' altra scritta, ma oggi in gran parte perduta, era a tergo di San Zosima.

[3] *Vite* cit., II 341: « della vita e della mirabile conversazione del santissimo Maccario Romano, lo quale trovarono presso a XX miglia dal Paradiso terrestro o vero deliziano ».



Fig. XV. — San Zozima e Santa Maria Egiziaca



Fig. XVI. — San Macario e il Demonio travestito

. . . . . .
Tra' sancti monaci della sua magione:
Quel come loro protettorio et campione
Cacciò il Nemico come iniquo e falsario.
Per la vertú della sua sancta mente,
La quale ha diricta sempre ad Christo,
Non fu il demonio allor tentar possente,
Ançi si deleguò si chome tristo:
Non valse nulla haver seco le 'mpolle
De' peccati mortal' che fan l'om molle.

Per intendere questi ultimi versi si legga nelle *Vite de' Sauti Padri* il racconto della stessa gherminella diabolica: « L'abate Macario, quando stava in quella solitudine, dove era solo, e sotto lui stavano molti frati, guardando un giorno per la via, vide venire lo dimonio in forma d'uomo; vestito d'una tonica di panno lino tutta forata, e per ciascuno foro pendeva un picciolo vaselletto. Al quale Maccario disse: 'or dove vai?' e il demonio disse: 'vo a tentare i frati, che sono di sotto dalla valle.' E San Maccario disse: 'or perché porti tanti vaselli?' e que' disse: 'io porto loro di diversi beveraggi, acciò che a cui non piace l'uno, prenda l'altro, sicché qualcuno pure ne do loro.' E dette queste parole si partí; e San Maccario stette fermo, e considerava quando tornasse; e vedendolo tornare, sí lo salutò, e que' disse: 'ora come mi saluti, che tutti i monaci mi sono fatti contrari, e nullo mi consente?'»[1] (fig. XVI). Ma a queste descrizioni non mi pare che corrispondano né l'uno né l'altro dei diavoli travestiti che vediamo ai due lati del Macario coi leoni: meglio, se mai, vi si avvicina quello di destra, sebbene il tentatore mostri viso più femmineo che dottorale, e non porti vaio, o tonaca forata che fosse, né ampolle di sorta alcuna.[2] Però, se non si vuole ammettere che tutta la storia andasse perduta, bisogna concludere che quel medico subisse, per opera di restauratori o rifacitori, qualche nuovo travestimento.

Dopo San Macario e i monaci del suo eremo, intenti a varî lavori, ecco Pafnuzio e Onofrio figurati in istretto colloquio (fig. XVII): « Questo abate Pannufio — spiega la scritta circolare a tergo del primo — per volontà di dio andò cerchando nel gran diserto di Tebaide per trentacinque giornate; nel quale trovò certi sancti padri ». Un'altra e piú lunga iscrizione è tuttavia visibile nella roccia alle spalle di Onofrio, ma a noi non riesce di leggerne che le prime e ultime parole: « Questo sancto... da XXX anni si pasce di questo cibo che uno angelo li recha »; una terza: (« Qui li leoni fanno la fossa per lo corpo di Onufrio ») illustra l'ultima scena della leggenda e insieme di quella seconda fila, dove Pafnuzio abbraccia il corpo del compagno morto, mentre un po' piú in alto le due belve gli scavano la fossa (fig. XVIII). La vecchia didascalia rimata *di Sancto Panutio*, piú morale che descrittiva, giunse a noi mutila a mezzo, e forse anche in principio:

Del contemplar che nel diserto amate
Ponete ad questi Patri Sancti cura:
Li giusti et vertuosi riguardate
Panutio et Nophrio pieni de dirictura;
Di verno li (gran) fredi et li gran caldi di state
Nudi sofferson che sopra natura
Molti anni stetteno sempre in tentatione.
. . . . . .
La carne e 'l mondo con molta astinentia
Per campar poi della infernal sententia.
Seguite adunque la lor sancta vita
Per far del campo una bella partita.

[1] *Vite* cit., II 18-19.

[2] Al GRASSI (I 251) e al SUPINO (102) cotesto demonio parve travestito da femmina. Ma in tutto l'affresco non c'è altra scena che più si attagli a quella leggenda.



Fig. XVII. — Pafnunzio e Onofrio



Fig. XVIII. — Sepoltura di Sant' Onofrio

Nell'ordine inferiore, la storia di Santa Marina, figurata davanti alla chiesetta col figliuolino suppositizio in braccio (fig. XIX), aveva dichiarazione nel seguente sonetto caudato, che spiegava molto bene ai riguardanti tutta la leggenda della vergine fattasi monaco e creduta maschio fino alla morte. [1]

De Sancta Marina.

Vergine pudicha, sancta Marina,
Che intrasti monacha in acto maschile,
Servendo il munisterio casta et humile,
Stando in oratione et disciplina;

Un fanciullino in fascie una matthina
Fu posto *ad* luogo dove ella era servile:
Dato fu colpa ad quell'alma gentile,
Che era ripiena di gratia divina,

Che gli era suo, et che lo haveva acquistato
D'una femina che era nel paese:
Ad Sancta Marina apposon quel peccato!

Quella non si scusò né fe' difese,
Come maschio di chiesa fu cacciato
Con esso in braccio et mai nol fe' palese.

Li monaci poi che 'l corpo suo fu morto
Cognobe*no* che gli avevan facto torto.

Senza illustrazioni restano le storie seguenti, fino all'ultima, [2] cioè quella della peccatrice e del romito, cavata anch'essa dalle *Vite de' Santi Padri,* [3] e figurata qui in due scene, cui corrispondono due scritte, ora frammentarie: « Questo sancto romito (per [fuggire] la tentasione ch'ebbe per questa pechatrice tutte le dita delle mani s'arse », come si vede nella scena superiore; e « questa pechatrice [avendo] voluto conducere questo sancto romito a [peccato], subitamente... » (possiamo supplire col volgarizzamento delle *Vite*) « diventò tutta rigida come pietra per orrore ». Ma all'indomani, il romito « ponendosi in orazione a dio per lei, sí la resuscitò, e quella, conoscente del beneficio di dio, vivette poi castamente e santamente tutto il tempo della vita sua ».

Con quest'ultima scena, ossia con la figura della donna, prima stesa a terra, poi rediviva, supplice e santificata, ha termine oggi l'affresco degli *Anacoreti.* Eppure, se dobbiamo prestar fede alle nostre iscrizioni, parrebbe certo che qui fosse rappresentato ancora un secondo esempio contro la lussuria, pur esso desunto dalle *Vite de' Santi Padri,* ossia la storia di Sant'Alessandra, che, per non consentire a un suo innamorato, si chiuse in una tomba. [4]

---

[1] *Vite* cit., II 313.

[2] Sotto alla storia del diavolo coll'asino caduto a terra sono due scritte latine: « Mansueti autem hereditabunt terram et delectabuntur in multitudine pacis. Observabit peccator justum, et stridebit super eum dentibus suis » (*Psalm.* 36, 11-12). « Apprendite disciplinam ne quando irascatur dominus ne pereatis de via justa. Cum exarserit in brevi ira eius, beati omnes qui confidunt in eo » (*Psalm.* 2,12-13). Non mi par chiaro il rapporto fra codesti versetti de' salmi e le figure vicine; e ricordo che la scena lì accanto, dei quattro romiti davanti alla chiesetta, e di quel quinto, più in alto, dentro all'albero, fu ridipinta tutta da Antonio Veneziano.

[3] *Vite* cit., II 189.

[4] *Vite* cit., I 195: « Vidi (narra la santa stessa) che un giovane era di me innamorato e preso, onde non volend'io ciò manifestare nè a lui consentire, volli anzi rinchiudermi viva in questo sepolcro e fare ragione ch'io sia morta, che scandalizzare niun'anima creata all'imagine di Dio... Dal principio del dì insino a nona isto in orazione, tuttavia non di meno lavorando colle mie mani certo lavorio di lino... ».

Ecco le due didascalie, che sono anche gli ultimi versi del codice spettanti al Camposanto:

Della luxuria; de Sancta Alexandria.

Va', maledecta, inimica luxuria
Per cui le genti fan gran perdimento!
Per romper con carnal dilectamento
Tentat'à' questo romito et factoli ingiuria.
Cioè questa il dè tanta penuria
Che mise le sue man*i*, per dar tormento,
Nel fuocho per fugir l'aspro tormento.[1]

Di Sancta Alexandria.

Et per questo medes[i]mo peccato
Un giovanecto amò sancta Alexandria,
Della qual fu più tempo innamorato:
Costei non volle esser*e* di quella mandria,
Onde questo morí di quel dolore.
Questa pregò dieci anni il Salvatore
Che quel peccato li debbia perdonare
Vivendo nel diserto di filare.

Questi due epigrammi formano evidentemente un sonetto, distribuito in due cartelli, come già accennavamo che dovette accadere anche altrove; sonetto caudato, rimato nelle terzine allo stesso modo che quelli di Santa Maria Egiziaca e di San Macario, mutilo soltanto del verso ottavo, che anche il contesto fa desiderare in fine della prima iscrizione. Ma dov'era collocata la seconda, ossia la storia di Sant'Alessandra? Dovremo ammettere anche qui un rimaneggiamento del quadro, o non piuttosto abbandonare la spiegazione tradizionale degli illustratori del Camposanto e riconoscere in quest'ultima figura, non la tentatrice ravveduta, ma la santa romita genuflessa accanto alla sua tomba? (fig. XX).

Riassumendo: di ventisei epigrammi, nove spettano al *Trionfo della Morte,* che ne conserva inoltre uno trascurato dal copista, altri nove al *Giudizio-Inferno,* otto agli *Anacoreti;* e tuttavia parecchie storie restano anepigrafe, e piú cartelli vuoti; e a me rimane il dubbio se siano veramente antiche le scritte bibliche latine del *Giudizio* e dell'*Inferno.* Delle volgari in prosa che vediamo tuttavia, sebbene assai deperite, negli *Anacoreti,* è molto verosimile che venissero sostituite alle piú antiche in rima, già in parte mancate prima della nostra copia; ma quando accadesse la sostituzione, e se tutta a un tratto, non sapremmo dire, come non possiamo escludere che qualche breve didascalia prosastica non fosse stata apposta fin da principio a complemento dei versi: che tutte coesistessero è incredibile, non foss'altro per ragione di spazio, e perché sarebbe irragionevole ammettere che il tempo avesse distrutto quelle in rima soltanto. A qualche maggior certezza sul rapporto fra le une e le altre potrà forse arrivare chi avrà l'agio, che mancò a noi, di esaminare dappresso la parete e il substrato delle iscrizioni superstiti. Ad ogni modo, le lacune che già vediamo nella copia quattrocentina, le tracce, che troviamo nei versi, di figure oggi perdute, i rifacimenti del testo degli epigrammi, sono altrettante prove, che s'aggiungono a quelle già note, dei grandi danni che codeste opere solenni aveano avuto anche prima del secolo XV, e delle profonde alterazioni che subirono poi.[2]

Dell'autore delle rime non sappiamo nulla; ma era certo un assai modesto versaiuolo, il quale senza troppo brigarsi ne prese anche a prestito dalla *Commedia* o da men famosi modelli, adattandole con tutta libertà al proprio bisogno; che facesse così non soltanto nei tre luoghi osservati di sopra, ma anche altrove, siamo ben disposti a credere, ossia non

[1] Cosí il ms.; ma certo bisogna leggere *per fugir lo perdimento.*

[2] Cf. SUPINO, *Il Camposanto,* pag. 80, n. 36-39, 89.



Fig. XIX. — La tentatrice del romito e Sant'Alessandra

pretendiamo affatto che non ci possa essere sfuggita qualche sua fonte. Come per l'*Inferno* fu certo presente a lui e al pittore il Poema di Dante, cosí parrebbe quasi necessario che per gli *Anacoreti* avessero avuto innanzi le *Vite de' Santi Padri* nel volgarizzamento famoso



Fig. XX. — Santa Marina

e a loro troppo vicino di tempo e di luogo; ma dai raffronti istituiti fra quel testo e le didascalie non resultano coincidenze sicure.

Di ventisei iscrizioni rimate, dieci sono in forma di sonetto; o, a dir piú proprio, abbiamo dieci sonetti, quattro rinterzati e sei semplici, tutti di struttura regolare nelle quartine e abbastanza strana nelle terzine,[1] i quali corrispondono a undici o più epigrammi; perché

[1] Dei rinterzati abbiamo già visto lo schema metrico; dei semplici, quello di Santa Marina, ha le terzine normali (*CDC. CDC*); un altro (la prosopopea del cadavere) rima *CDD. CEE;* i quattro restanti, tutti

codesta, che fu la strofe epigrafica per eccellenza, talvolta venne anche spezzata, come vedemmo, ossia distribuita in piú cartelli. Fra le strofe minori prevale il doppio terzetto con tre rime (*abc, abc*), ma abbiamo anche lo spicciolato con rima baciata (*abb*), e l'ottava, e una serie di distici. Le altre sono strofe irregolari o ibride, e d'una di esse almeno siamo certi ch'è parte di un sonetto; non è quindi improbabile che altre ancora siano frammenti di più regolari composizioni, smozzicate dall'epigrafista per adattarle alla parete, o malconce così dal tempo allorché le trascrisse il copista.

* * *

Chi serbasse ancor fede alla vecchia tradizione che attribuiva gli *Anacoreti* a un Lorenzetti si rallegrerebbe forse trovando nello stesso codice Marciano, poche carte dopo gli epigrammi pisani, ma d'altra mano, le quattro maggiori stanze che illustrano, nella sala dei Nove a Siena, le famose rappresentazioni del buono e del cattivo governo. Ma in realtà la vicinanza delle didascalie rimate in una copia che dista cento e piú anni dalle pitture non può significar proprio nulla rispetto agli autori, e tutto al piú ci dà indizio della regione nella quale furono raccolte queste rime, o, meglio ancora, dei gusti dei raccoglitori.[1] Tuttavia, poiché il manoscritto e l'affinità della materia invitano a questa giunterella, daremo qui, secondo il testo marciano, anche le quattro epigrafi senesi. Piú fortunate delle loro sorelle pisane, esse non ebbero dal tempo, dai restauratori e dagli editori tante ingiurie e trasformazioni; però la lezione quattrocentina non presenta, a confronto con la moderna, che ben poche e quasi trascurabili varietà nelle prime tre stanze: nella quarta giova a restituire un verso perduto e a sanare un luogo corrotto. Eccole, con le varianti del testo attuale:

De Justitia et Concordia: in sala civitatis Senarum.

Questa santa Virtú là dove regge
Induce ad unità l'animi molti,
[E] questi acciò ricolti
Un ben comun per lor [signor] si fanno;

El qual per governar suo stato elegge
Di non tener già mai gli occhi rivolti
Dallo splendor di volti
Delle Vertú che intorno a llui si stanno.

Per questo con triumpho [a llui] si dànno
Censi, tributi, signorie di terre,
Per questo senza guerre
Séquita poi ogni civile effecto,
Utile, necessario e di dilecto.[2]

CDC. CEE: cf. Biadene, op. cit., pag. 40, dove di questa particolar forma si registrano parecchi sonetti della corona dei Santi, nel cod. Laur. Rediano 181, che sono anch'essi di carattere epigrafico.

[1] Forse non andremo lontani dal vero immaginando che fossero ufficiali o scrivani di qualche rettore o di qualche curia in Pisa é in Siena: calligrafia notarile mi pare almeno quella delle orazioni del Porcari, immancabili in tutti i formulari e zibaldoni cancellereschi del quattrocento; e del formulario sentono anche le didascalie latine imposte a certi abbastanza noti sonetti morali, che vediamo accanto alle iscrizioni senesi: *Sonittus admonitorius* (La prima cosa che l'om debbia fare: 79*b*); *De modo regendi* (Qualuncha è posto per sequir rascione: 79*b*); *Contra litigantes* (E' m'è si rincresciuto Cino e Bartholo: 80*a*); *De modo regendi* (Prompto allo uffitio, alla audientia humano: 80*b*); *De eodem* (Se lli fati, la scientia o la fortuna: 80*b*); Honesto et contenente in ogni parte: 81*a*); *Ad animandum* (Or prendi ardire a quel che tti bisognia: 81*a*). Cosí si potrebbe anche spiegar meglio come accanto alle sopra notate particolarità vernacole pisane se ne trovino alcune che accennano ad altre regioni dialettali.

[2] Salvo le parole tralasciate dal copista quattrocentino e già restituite di sopra fra parentesi quadre, il testo moderno non presenta diversità osservabili, ma solo qualche variante ortografica: 5. *Lo quat;* 7. *de' votti;* 8. *virtù che torno a ttui;* 10. *e signorie.*

De Justitia et Tyrannia.

Là dove sta ligata la Justitia
Nissuno al ben comune già mai s'accorda,
Né tira a diritta corda,
Però convien che Tyrannia su monti.

La qual, per adempir la sua nequitia,
Nullo voler né operar discorda
Dalla natura lorda
De' Vitij che con lei son qui coniuncti.

Questa caccia color che al ben son prompti
E chiama a ssé ciaschun che a male intende,
Questa sempre difende
Chi sforsa o rubba o chi odiscie pace,
Onde omne terra sua inculta jace.[1]

De Pace et Justitia.

Vogliete gli occhi ad riguardar costei,
Voi che reggete, che è qui figurata,
E per sua excellentia coronata,
La qual sopra a ciaschun suo dritto rende.

Guardate quanti beni vengon da llei,
E chome è dolce vita e riposata
Quella della cità dove è servata
Questa Vertú e piú d'altra risplende.

Ella guarda e difende
Chi lei honora, et lor notricha e pasce:
Dalla sua luce nascie
El meritar coloro che operan bene
Et alli iniqui dar diritte pene.[2]

De Guerra.

Si mostra qui probabilmente e per effecto
Che dove è Tyrannia sempre è sospecto
Guerre rapine tradimenti e' nganni.
Prendasi, signor mio, di lei paura,

Disponendo la mente e llo 'ntellecto
In tener sempre a Iustitia subiecto
Ciaschun per [i]schifar sí scuri danni,
Abattendo i tiranni;

[E] chi turbar la vole sia per suo merto
Discacciato e diserto
Ensiemi con qualunche sia sequaci[e],
Fortificando lei per vostra pace.

Meglio è con povertà securo stare
Che per le guerre ad tanto dubio andare.

Mancano oggi questi due ultimi versi; ma veramente essi sembrano, e rispetto alla struttura metrica della strofe, che certo dovea essere identica alla precedente, e rispetto al senso, una coda non necessaria. In testa alla stanza mancava già nel quattrocento il primo verso, di cui

---

[1] Meglio ora, nel muro, al verso 4: *sormonti,* e al verso 8: *congionti,* peggio, invece, nel penultimo verso, oggi: *chi odiasse paee,* che dev'esser corruzione dell'antico *odisce.*

[2] Ora, al verso 1: *Volgiete gli occhi a rimirar;* 4. *sempr' a ciascun;* 5. *vengan;* 7. *du è;* 8. *ke piú d'altra;* 13. *debite pene.*

il nostro codice non serba traccia; piú tardi andò perduto quasi interamente anche il secondo, e corrotto il quinto; sicché oggi il muro e le stampe dànno a leggere:

. . . . . e per effecto
Che dove è Tyrannia è gran sospetto.
Guerre rapine tradimenti e 'nganni
Prendansí signoria sopra di lei.
Et pongasi la mente et lo 'ntelletto.

seguitando poi come sopra.[1] Ma qui abbiamo senza dubbio un rassettamento arbitrario della lezione genuina, e la sola ragionevole, pòrta dal codice: « Prendasi, signor mio, di lei paura »; dove essendo caduta *paura,* taluno rabberciò il verso smozzicato, e lo concordò col precedente in modo che cosí all'ingrosso può soddisfare. Ma non s'avvide della sconcordanza che creava col successivo *Et pongasi* (o *Disponendo*), e col metro, il quale richiede pausa dopo il quarto verso (*Guerre, rapine, tradimenti e 'nganni*); vero è che, perduto il primo, e, per dissimulare la mutilazione, rimaneggiato anche prima della copia quattrocentina il secondo, già il copista nostro segnava erroneamente il principio del secondo *piede* a *Disponendo*, e, per risarcire la stanza difettosa, accodava egli stesso, se non altri prima di lui, quel distico superfluo. Bisognerà dunque, secondo ogni probabilità, espellere la coda, immaginare un capoverso in *ura* col soggetto della pittura e del secondo verso; spogliare questo secondo del *si* e del *qui;* metter punto fermo dopo *inganni,* e seguitare quindi col nostro codice, correggendo soltanto *signor mio* in *signor' mia,* sulla fede della stessa corruzione *signoria.* Cosí:

. . . . . ura
Mostra probabilmente e per effecto
Che dove è Tyrannia sempre è sospecto,
Guerre, rapine, tradimenti e 'nganni.
Prendasi, signor' mia, di lei paura,
Disponendo la mente e llo 'intellecto, ecc.

Ben s'intende che i signori invocati sono, come nella strofe precedente, i rettori della città, cui erano dedicate le allegorie e le didascalie del buono e del cattivo governo.[2]

S. Morpurgo.

---

[1] Nella parete la strofe è scritta tutta di seguito, dentro la fascia che corre sotto all'affresco della quale i versi tengono il mezzo, lasciando in principio e in fine due spazi vuoti, senz'alcuna traccia di scrittura, come vediamo anche nella parete di contro, dove l'epigrafe è completa. Ma poichè il tratto vuoto in principio dei versi è quasi doppio di quello in fine, si può credere che questa diseguaglianza rappresenti la lacuna iniziale della strofe. Delle trasformazioni subíte dal verso 5 nulla resulta dall' esame dell' originale, perchè tutta la scritta fu ritoccata in tempi moderni. Cosí ci avverte, con l'usata cortesia, il ch. collega e amico dott. Fortunato Donati.

[2] Però nell'ultimo verso: *nostra pace,* come hanno alcune stampe, è lezione certamente errata.

LE TOMBE DI UBERTINO

E JACOPO DA CARRARA

MORIVA, roso dai vizî, nel 29 marzo 1345 Ubertino, il terzo dei Carraresi ch'ebbe la signoria di Padova. Succeduto nel 1338 a Marsiglio, seppe con le armi e con destra politica consolidare il proprio dominio contro i nemici di fuori, gli Scaligeri, sempre anelanti alla conquista della sua città. Contro quelli di dentro gl'istinti sanguinari e l'indole vendicativa, di cui aveva dato triste saggio, vivo ancora Marsiglio, ebbero frequenti occasioni di manifestarsi; le sue fatiche furono coronate dal successo che non soleva mancare al tiranno crudele ma accorto ed intelligente. Fu sepolto nella Chiesa dei Predicatori dedicata a Sant'Agostino, ove già riposava la salma di Jacopo il Grande, fondatore della dinastia Carrarese.

Gli successe Marsiglietto, ma solo per pochi giorni; Jacopo detto il Minore, penetrato di nottetempo nelle sue stanze, lo uccise e s'impadronì della signoria, senza opposizione. Non invano Ubertino aveva fatto sentire la sua mano di ferro sopra i ribelli e i turbolenti!

Il dominio di Jacopo fu per Padova un periodo di pace e di prosperità. Cortese e generoso coi dotti e cogli artisti, chiamò a sè Petrarca, il quale ne' suoi scritti esalta con enfasi rettorica le virtù e le benemerenze del Carrarese. Ucciso alla sua volta, nel 21 dicembre 1350, da Guglielmo, bastardo di Jacopo il Grande, venne egli pure sepolto con grande pompa nella Chiesa di Sant'Agostino. Il Petrarca, in una lunga lettera indirizzata a Giovanni Aretino, narra i particolari del triste caso che pochi giorni prima aveva piombata la città nel lutto; pregato di comporre un *epigramma* in memoria dell'estinto, si era recato alla Chiesa, e là, presso il tumulo provvisorio, aveva improvvisato, come il cuore gli dettava, sedici versi elegiaci (*sexdecim elegos*) che si dovevano scolpire *nel marmo sul quale si stava già affaticando l'insigne industria degli artefici.* [1]

[1] *Opera latina*. Basilea, 1554, pag. 1103.

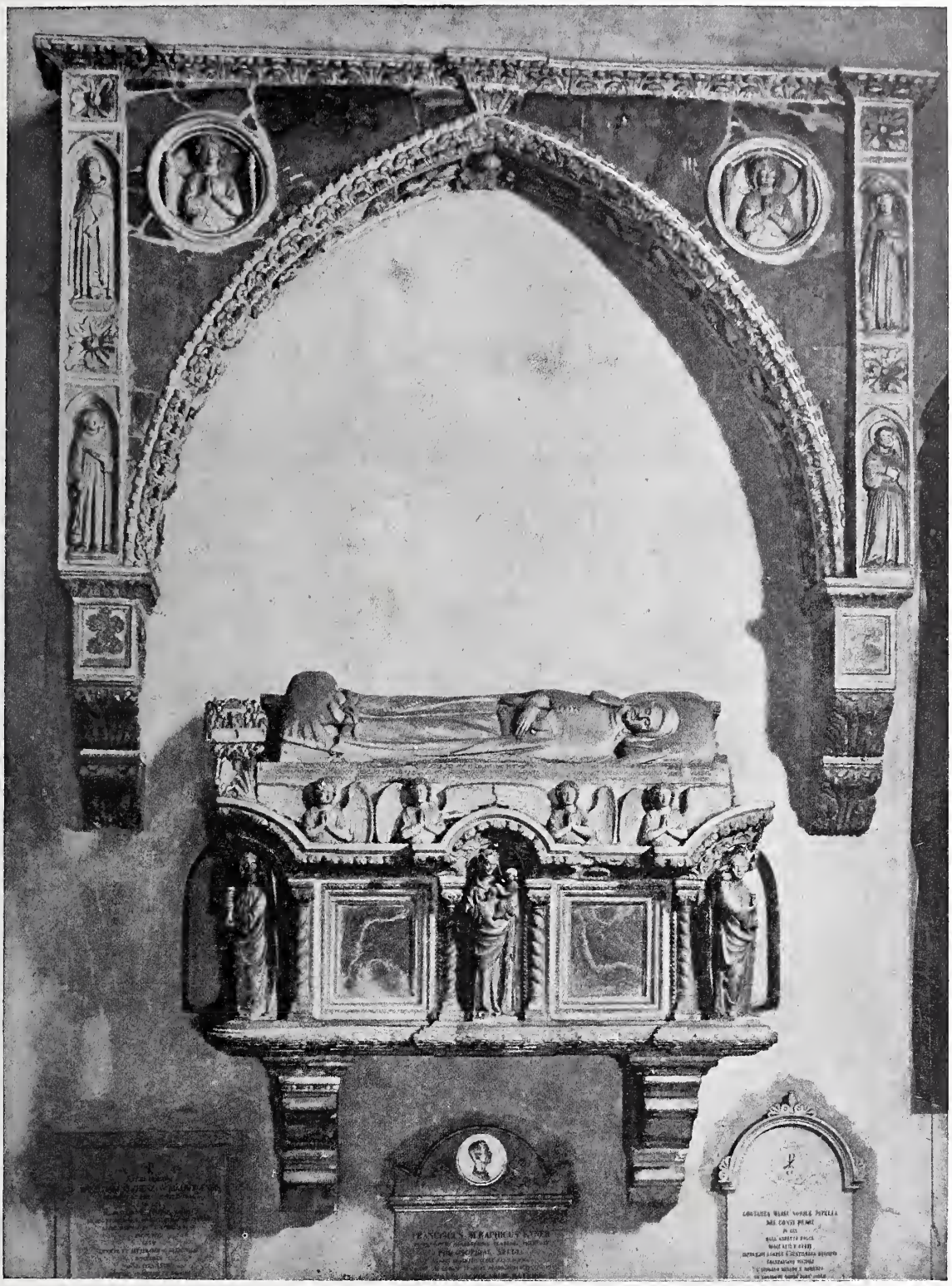


Fig. 1ª. — Monumento di Ubertino da Carrara, nella Chiesa degli Eremitani in Padova

I cronisti padovani [1] descrivono le tombe di Ubertino e di Jacopo Minore ch'erano state collocate, la prima alla parete destra, la seconda alla parete sinistra della Cappella maggiore. La Chiesa di Sant'Agostino non è più; chiusa all'epoca napoleonica, fu distrutta intorno al 1820. Era una mole grandiosa che ricordava nell'architettura e nelle dimensioni le Chiese domenicane di San Giovanni e Paolo di Venezia, San Nicolò di Treviso e Sant'Anastasia di Verona. Molti dei monumenti e delle opere d'arte che l'adornavano andarono rovinati o distrutti; non fu così, per buona ventura, delle tombe dei due Carraresi, che passarono nella Chiesa degli Eremitani, l'una a destra, l'altra a sinistra della porta maggiore.

* * *

I monumenti di Ubertino e di Jacopo sono fra i più fastosi dell'epoca. Come nelle tombe degli Scaligeri e dei Visconti, vi si scorge l'intenzione di chi li eresse, di colpire con lo sfarzo e con la magnificenza l'immaginazione del popolo, e di mantenere viva la memoria dell'estinto principe e delle sue gesta, con sempre maggior lustro per i successori appartenenti al medesimo casato. La conferma di questi propositi è negli epitafi. Quello di Ubertino, scolpito sulla fronte del sarcofago sotto la statua giacente del principe, invita i riguardanti a stemprarsi in lagrime per la perdita di chi era stato della patria *dux, pax, jus, spesque, salusque*, e ricorda, a titolo di onore, la *generosa domus plaustro signata rubenti* da cui era uscito il defunto eroe.

L'epitafio di Jacopo, in una lapide decorata da semplice cornice a scacchi alterni, fra i due grandi modiglioni reggenti il sarcofago, è composto di otto distici, i *sexdecim elegos* improvvisati dal Petrarca, il quale vi sciolse un inno magniloquente alla memoria del suo benefattore, *patriae... pater, spesque, salusque,* ricordando con intima compiacenza il di lui culto per l'amicizia, e chiudendo con un'apostrofe, che in tempi meno remoti lo scultore non avrebbe mancato d'interpretare con qualche figura simbolica, in atto d'incidere il nome memorando del defunto:

Ergo memor Jacobi speciosum credula nomen
Nominibus raris insere posteritas

Il lettore, avendo sott'occhio la fedele riproduzione (fig. 1ª e 2ª) delle due tombe, ci dispenserà dalla fatica di una descrizione particolareggiata; basterà qualche commento sui loro caratteri principali e sulle affinità che presentano con altri sepolcri del tempo.

Poche le differenze fra l'una e l'altra; principale è l'aggiunta nel monumento di Jacopo, di due sottili e lunghe colonne sul cui capitello poggia l'unico modiglione che funge da sostegno al peduccio della grande ogiva, mentre nel monumento di Ubertino il peduccio termina con due modiglioni digradanti. L'aggiunta delle colonnine costituisce un apprezzabile perfezionamento del concetto architettonico espresso dalla grande ogiva a cornice riquadra, quello cioè di un ampio portale schiudentesi largamente sopra il ricco sarcofago. Questo concetto è uno dei pregi maggiori delle due ogive; crediamo di non andare errati affermando che nella forma, che è loro caratteristica, non abbiano precedenti nei numerosi avelli medioevali che adornano le chiese d'Italia. Notevole è pure la semplicità ed eleganza dell'elemento decorativo, contrastante con la profusione di ornati onde sono spesso sovracariche le volte e gli archi racchiudenti le tombe del secolo XIV. Nuova e di buon gusto — ispirata forse a classiche reminiscenze — l'idea dei grandi medaglioni con l'angelo orante in rilievo, nel mezzo degli angoli formati dal riquadro della cornice; degna di lode la decorazione delle lesene con nicchie archiacute a semplici profili, senza le solite colonnine a spirale, i rudiformi capitelli e la mezza conchiglia, che spesso sono d'impaccio all'utilizzazione dello spazio ristretto e turbano l'euritmia delle linee. Ricca ma non eccessiva l'ornamentazione della volta

[1] *Scardeonius.* Basilea, 1560, pag. 278 e 281; *Salomonius.* Padova, 1701, pag. 41; *Portenarius, Pignoria,* ecc.

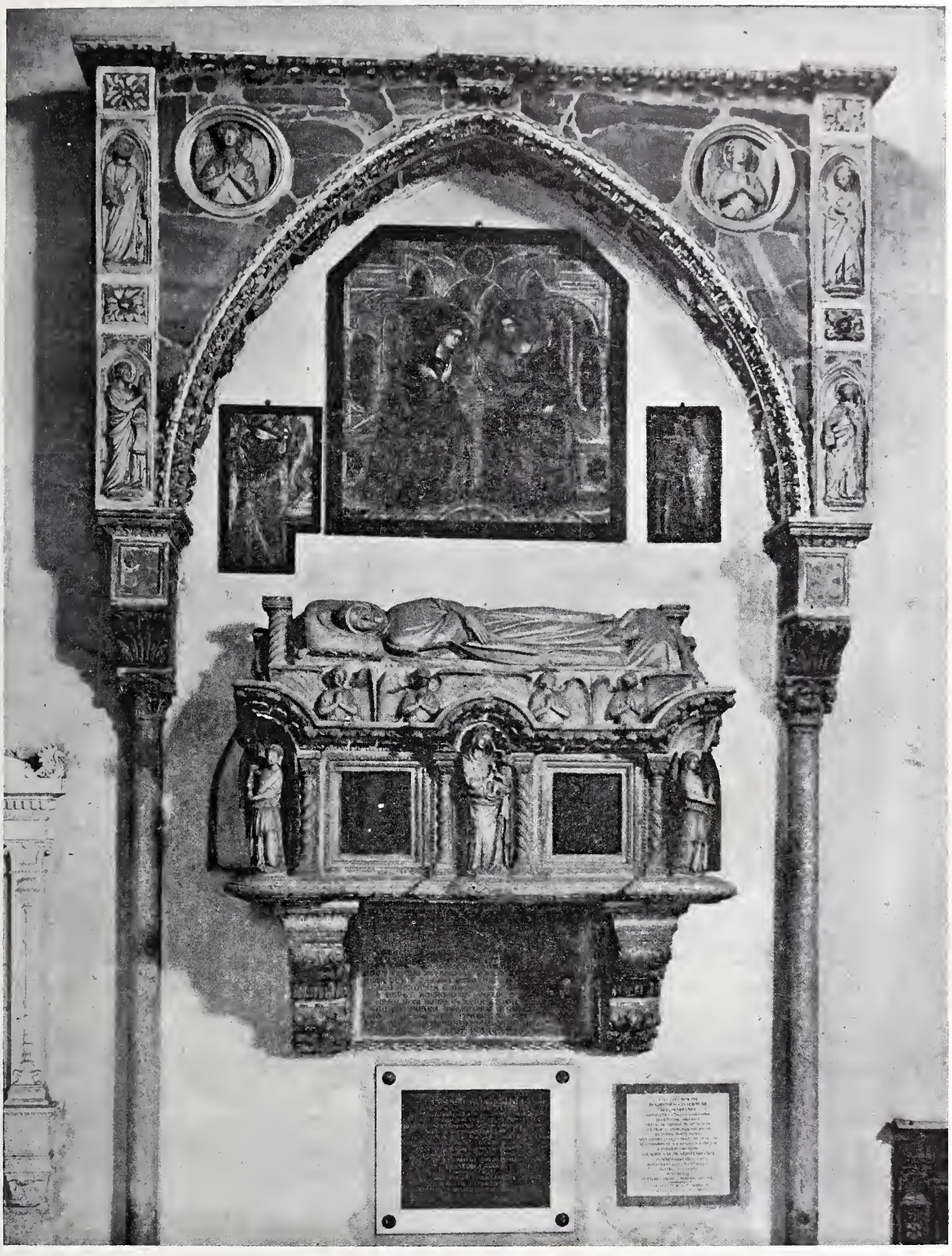


Fig. 21. — Monumento di Jacopo da Carrara, nella Chiesa degli Eremitani in Padova

a cassettoni, in cui si alternano figure di santi sporgenti a mezzo busto e rosoni scolpiti in rilievo, partito questo dei cassettoni a mezze figure e rosoni che doveva più tardi fare le spese ad un numero infinito di volte e di soffitti. Nei peducci dell'arco la fronte esterna reca le tracce di un rosone che fu martellato, forse perchè vi era di sopra lo stemma dei Carraresi, che sulla fine del secolo scorso avrà provocato le ire dei Giacobini di Padova.

Non altrettanto felice è la composizione delle arche, cui nuoce sovra tutto l'eccessiva elevazione della statua del defunto sopra la cornice a frastagli, senza che appaia ben chiaro il concetto dell'artista. Simpatica e pittoresca si presenta tuttavia la distribuzione della fronte del sarcofago in tre nicchie separate da specchi quadrati di marmo colorato, contornati da cornice di tipo veneziano. L'idea di smussare gli angoli riducendoli a foggia di nicchie, e di rompere la linea orizzontale della cornice superiore voltandola ad arco sopra le nicchie, non è molto corretta; rivela il proposito di tentare nuove vie per dar modo allo scultore di sfoggiare sempre più la pompa dell'arte ornamentale, e procurare in pari tempo maggiore spazio alle piccole statue, destinate a prendere posto nelle nicchie, secondo un principio comune a quasi tutte le tombe veneziane del secondo e terzo quarto del secolo XIV, in cui veggonsi scolpiti in rilievo alle estremità della fronte due angeli o genî alati, oppure la Vergine Annunziata e l'Arcangelo Gabriele, e nel mezzo la Vergine col Bambino in trono o in piedi e talvolta l'immagine del defunto.

La rassomiglianza dei due monumenti non si limita alla composizione, ma si estende eziandio alla parte scultoria, sì da far ritenere che vi abbiano avuto mano gli stessi artisti.

Fra le cose meglio riuscite sono gli angeli dei medaglioni. Per la femminile venustà delle forme tondeggianti e per l'espressione soave e devota sembrano preludere la gentile arte toscana del secolo XV; rammentano — specialmente quelli del monumento di Jacopo — i due angeli dipinti a mezzo busto, uno di essi con lo stesso particolare della stola incrociata sul petto, nella parte superiore della tavola di Tomaso da Modena, di Karlstein. La stessa maniera si osserva nei quattro piccoli angeli dalle ali spiegate e dalla folta chioma ricciuta, a piedi delle statue dei defunti, e nell'Annunciata della lesena di destra del monumento di Jacopo.

È malagevole determinare se le statue giacenti di Ubertino e Jacopo siano dello stesso scalpello che eseguì gli angeli; troppo diverse ne sono le proporzioni ed il soggetto. Certamente le due statue sono del medesimo artista, il quale si propose di ritrarvi al vero la spiccata personalità dei defunti, sapendo che su di esse, più che sugli altri accessorî e dettagli, si sarebbe portata l'attenzione del pubblico. Ambedue sono rimarchevoli per l'esecuzione intelligente ed accurata: il defunto riposa sul letto di morte col capo coperto da cappuccio e tutta la persona avvolta in un ricco *epitogio*, con mantello foderato di pelle e lunghe maniche aperte, ornato di parecchie file di bottoni. Le fattezze di Ubertino rivelano, nel naso camuso, nelle grosse labbra e nel mento prominente, l'indole del tiranno prono alla libidine e all'iracondia; più nobile è dignitoso è l'aspetto di Jacopo, per quanto anche in lui si osservi il particolare poco simpatico dell'eccessiva sporgenza della mascella inferiore, che secondo lo Scardeone [1] era una nota caratteristica dei Carraresi.

Finamente lavorate le statuette della Vergine col Bambino nelle braccia, e degli angeli reggenti un piccolo candelabro. La Vergine guarda sorridente il putto; ha il capo ornato di diadema, da cui scende dietro le spalle un leggero manto; graziosa e piena di tenera espressione la mossa, giuste le proporzioni e bene condotte le pieghe delle vesti. Calmo e severo l'atteggiamento degli angeli della tomba di Ubertino; quelli dell'altra tomba hanno l'aspetto più giovanile e l'espressione quasi muliebre degli angeli dei medaglioni.

* * *

Gli autori delle tombe dei Carraresi erano rimasti fin qui sconosciuti. Vi fu chi pensò ai fratelli *Dalle Masegne* di Venezia o alla loro scuola; [2] ma con nessun fondamento, perchè

[1] Loc. cit.

[2] SELVATICO, *Guida di Padova*, 1869, pag. 138.

i Masegne appartengono ad un'epoca assai più inoltrata. L'induzione ebbe origine dal carattere veneziano delle due arche che risponde allo spirito di continuità rivelantesi nei molti sepolcri dei secoli XIV e XV, di cui sono ricche le chiese di Venezia e delle vicine città di terraferma, e che sulla fine del trecento trovò nei detti fratelli, se non i più originali, i più operosi rappresentanti.

E veneziane giudicò le due tombe, senza esitanza, il Meyer [1] insieme alle arche del giureconsulto Rainerio degli Arsendi (fig. 8ª) e di Giovanni Scaligero, la prima nel chiostro del Capitolo del Santo a Padova, la seconda nel cimitero degli Scaligeri in Verona (fig. 4ª), che tante

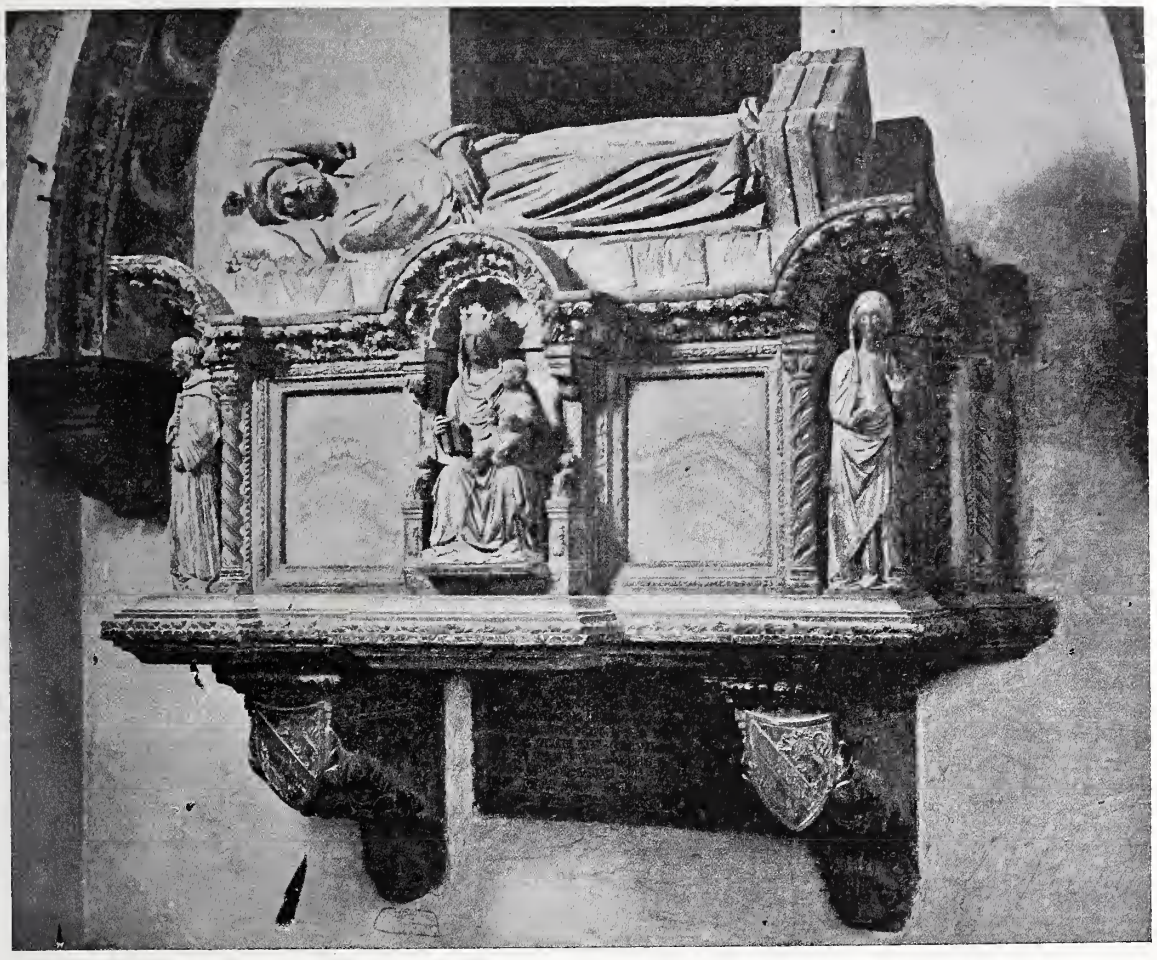


Fig. 3ª. — Arca del giureconsulto Rainerio

analogie presentano con quelle dei Carraresi nella forma e nell'ornamentazione del sarcofago. Il Meyer, istituendo un diligente raffronto dei particolari delle quattro tombe, concluse che le affinità sono più architettoniche che scultorie, e che le tombe dell'Arsendi e dello Scaligero fanno gruppo a sè, mentre quelle dei Carraresi ne formerebbero un secondo insieme al sepolcro del doge Marco Coronaro († 1368) in San Giovanni e Paolo di Venezia.

A noi sembra che nel ricercare la ragione d'essere delle analogie nei monumenti veneziani dei secoli XIV e XV, non si debba perdere di vista quello che lo stesso Meyer pose come caposaldo delle sue considerazioni rispetto ai monumenti lombardi, l'esistenza in Lombardia, come a Venezia, di grandi corporazioni — i Campionesi in Lombardia, i Santi, i Masegne, i Buon a Venezia — legate da vincoli di sangue e di comune origine. Siamo pertanto incli-

[1] *Lombardische Denkmäler*. Stuttgart, 1893.

nati ad attribuire le differenze fra le tombe dei Carraresi e quelle dell'Arsendi e dello Scaligero alla collaborazione nelle prime di qualche artista che non avrà avuto parte nelle seconde, e a ritenere che, concepite dallo stesso maestro, siano tutte uscite dal medesimo cantiere, o per lo meno siano state lavorate da artisti appartenenti alla stessa corporazione. In particolare crediamo di dover distinguere nelle tombe dell'Arsendi e dello Scaligero l'autore delle statue giacenti, tanto encomiate a ragione dal Meyer, e quello delle figurine delle nicchie di assai minor valore, e di escludere che vi abbia avuto parte l'artista insigne cui sono dovuti gli angeli e la Vergine delle tombe dei Carraresi.

Quale di questi quattro monumenti, si domanda il Meyer, ha servito di modello agli altri? Richiamandosi alle date della morte dei rispettivi titolari, egli attribuirebbe la priorità a quelli dei Carraresi.

Un documento rinvenuto testè nei protocolli del notaio Prosdocimo di Asolo, che rogò alternativamente a Treviso, Noale e Venezia, scioglie la questione in senso favorevole alla tesi del Meyer, e ci fa conoscere gli autori del monumento di Jacopo. Il documento che insieme ad altro di minore importanza, tolto dai protocolli dello stesso notaio, pubblichiamo in appendice, è una quietanza che *Andriolo tayapiera fu Pagano* della contrada di Santa Margherita, *Alberto tayapiera fu Ziliberto di Pietro Santo* della contrada di San Barnaba, *Francesco tayapiera fu Bonaventura* della stessa contrada e *Dardi tayapiera fu Francesco di Cavaso* della contrada di San Pantaleone — quest'ultimo quale fidejussore degli altri tre — rilasciano in Venezia, nel 26 febbraio 1351, a *ser Pasquale fu Guglielmo*, di Padova, *fattore dei nobili e potenti Jacopino e Francesco Signori Generali della città e distretto di Padova*, per il pagamento di cento ducati d'oro ricevuti in acconto del prezzo di un'*archa lapidea cum toto suo fornimento lapideo* che si erano obbligati di eseguire entro il mese di aprile successivo « *pro sepultura olim bonae memoriae Egregii et Potentis Domini Jacobi de Carraria olim Civitatis Paduae et districtus Domini Generalis* ».

Quest'atto conferma quanto già risultava dalla lettera surriferita del Petrarca, che cioè i successori di Jacopo non avevano indugiato a provvedere per l'erezione della sua tomba; il breve termine fissato per la consegna di un'opera di tanta mole rende ragione del perchè ne fu affidato il lavoro ad una compagnia di artisti, modestamente chiamati *tayapiera*, anzichè ad uno solo che non sarebbe riuscito in tempo. Quanto si è detto più sopra intorno alle due tombe induce a ritenere che quella di Ubertino fosse stata eseguita qualche anno prima per opera della stessa compagnia.

Dei quattro *tayapiera* nominati nella quietanza è noto Andriolo come autore della splendida cappella dedicata a San Giacomo — indi a San Felice — nella chiesa del Santo a Padova, eretta per commissione di Bartolomeo Lupi di Soragna, dal 1372 al 1377. La sua identità col *maistro Andriolo da Venetia*, il cui contratto col Lupi in data 12 febbraio 1372 fu pubblicato dal Gonzati, [1] è stabilita da un documento del 1877 riferito dal Paoletti [2] in cui *Giovanni de Sanctis tajapetra* è indicato quale figlio del fu *m.i Andreae de Sanctis de confinio Sanctae Margaritae* — la stessa contrada ove abitava l'Andriolo del monumento Carrarese — e dalle registrazioni relative alle spese sostenute dal Lupi nella costruzione della cappella, in cui si accenna al pagamento di cinquecento ducati effettuato in più acconti a *magistro Andriolo* ed a *magistro Zoane per lovera dele arche* — ossia per il lavoro delle tombe del Lupi e dei Rossi di Parma, collocate simmetricamente nella parete di sfondo della cappella — *da dì XX de novembre de 1374 fino a marzo 1376*, mentre dopo quest'ultima data le registrazioni tacciono di m.° Andriolo, e l'atto riferito dal Paoletti prova che nell'agosto 1377 egli era già morto. Nel testamento di Giovanni de Sanctis, in data 9 luglio 1384, pubblicato dallo stesso Paoletti (loc. cit.), il testatore è così identificato: *Johannes lapicida q. Maistri Andrioli a Sanctis de confinio Sancti Severi*....

---

[1] *La Basilica di Sant'Antonio di Padova*, 1852, pag. CVII.

[2] *L'Architettura e la Scoltura del Rinascimento in Venezia*, I, pag. 54.

Alla bellezza dell'architettura e allo splendore dei marmi e delle dorature della cappella di San Felice non corrisponde la fattura delle cinque statue, collocate in altrettanti tabernacoli, nel frontone; sono troppo inferiori alle sculture delle tombe dei Carraresi per credere che siano opera degli stessi artisti. Andriolo si era bensì obbligato di eseguirle *con buono magisterio e di soa propria mano, il meglio che sapia.* L'esperienza però c'insegna che non di rado simili clausole rimanevano lettera morta; già innanzi con gli anni, Andriolo può

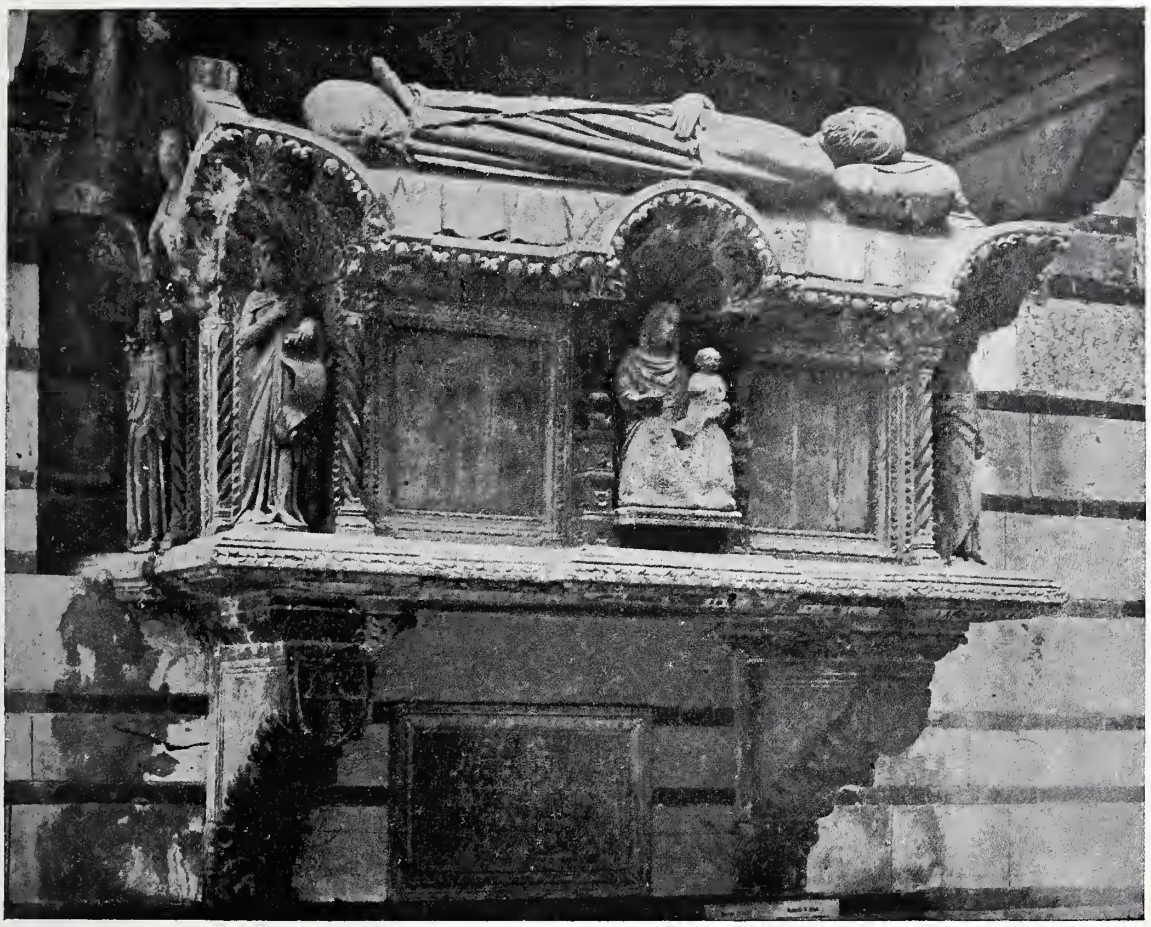


Fig. 4ª. — Arca di Giovanni Scaligero

bene essersi fatto, in progresso di tempo, autorizzare ad affidarne l'esecuzione a qualche suo discepolo.

Ser Andriolo tajapiera è nominato anche in un atto del 30 marzo 1354 quale arbitro scelto, presente *Pantaleone tayapetra de contrata S. Rafaelis q. ser Petri lana,* in una lite pendente fra *Marino tajapiera q. ser Zamboni tajapiera de contrata S. Sophiae* e Nicolò *cimatore.*

Alla famiglia di Andriolo *de Sanctis* è probabile che appartenesse il Filippo *tajapetra de Sanctis de confinio S. Pantaleonis,* che figura in un atto del 1334, citato dal Cicogna.[1] Quanto al figlio di Andriolo, Giovanni *dai Santi,* si sa che scolpì nel 1377 una Madonna col Bambino per la scuola di San Cristoforo e che morì nel 1392.[2] È a ritenersi che lo stesso Giovanni *dai Santi* abbia lavorato nel fastoso mausoleo inalzato nel 1378 da Raimondo Lupi

[1] *Iscrizioni veneziane. La Chiesa della Madonna dell'Orto.*

[2] PAOLETTI, loc. cit.

di Soragna nella cappella di San Giorgio presso il Santo, che andò miseramente distrutto, meno un torso di statua e l'urna che sembra una ripetizione, con qualche variante delle due arche di Bonifazio Lupi e dei Rossi, nelle quali, come si è veduto, avevano lavorato due o tre anni prima i due Santi, padre e figlio.

Il Dardi *tayapiera* è indicato in alcuni atti riferiti dal Paoletti [1] come padre di un Francesco *tajapiera de confinio S. Pantaleonis* che lavorò a San Petronio di Bologna dal 1391 al 1399; figurando il Dardi nella quietanza quale semplice garante, la sua persona non c'interessa gran che. [2] Dei due soci di Andriolo — Alberto e Francesco — nessuna notizia.

È probabile che della stessa famiglia di Alberto — fu *Ziliberto di Pietro Santo,* della contrada di San Barnaba — fosse un *m.° Ziliberto fu Mauro Santo, tayapiera* della medesima contrada di San Barnaba, del quale si ha notizia che nel 1365 fece la tomba di Pietro di Dante, morto a Treviso l'anno prima e sepolto nel chiostro di Santa Margherita; [3] il nome *Santo,* comune agli autori di Alberto e di Ziliberto, richiama alla mente il cognome o predicato *de Sanctis,* proprio dei *tayapiera* Andriolo, Filippo e Giovanni, accreditando sempre più la supposizione circa l'esistenza a Venezia, verso la metà del trecento, di una numerosa corporazione di scultori-architetti, stretti dai vincoli del sangue e di origini comuni.

Quale la parte avuta rispettivamente dai tre *tayapiera* nella concezione e nella esecuzione delle due tombe? Ognuno comprende la difficoltà di avanzare con sì tenue materiale congetture che abbiano qualche fondamento.

L'ordine in cui sono indicati i loro nomi nel documento potrebbe corrispondere al grado che ciascuno di essi teneva nella pubblica estimazione. Della maggior fama di Andriolo in confronto degli altri due fin qui affatto ignoti, offrirebbe argomento l'importanza dell'opera che un ventennio dopo venivagli affidata nella stessa città da personaggio tutto devoto alla causa dei Carraresi, coll'intervento del noto Lombardo *a Serico,* affezionato esso pure ai Carraresi ed intimo amico di Petrarca — circostanza quest'ultima che permette di supporre che lo stesso celebre poeta, il quale aveva ammirata *l'insigne industria degli artefici* dell'arca di Jacopo, non sia stato estraneo alla scelta di Andriolo per la cappella di San Giacomo.

È in base a queste considerazioni che siamo indotti ad attribuire, in via, s'intende, di mera ipotesi, ad Andriolo *dai Santi* la composizione architettonica delle due tombe dei Carraresi e forsanco il lavoro delle statue giacenti dei due Signori di Padova, destinate, come si è detto, a richiamare in modo particolare l'attenzione del pubblico, e a ravvisare nello stesso Andriolo forse il più eminente fra gli scultori-architetti che fiorirono in Venezia del 1345 al 1375, il fondatore della scuola da cui uscirono più tardi i Masegne, i Buon e tutta la pleiade di artisti, per lo più ancora sconosciuti, che tennero il campo in quella città prima che prevalesse il nuovo indirizzo portatovi dai lombardi Bregno, Rizzo, Solari, ecc.

Avendo l'Andriolo vissuto oltre un quarto di secolo dopo la costruzione delle tombe dei Carraresi, è assai probabile che egli abbia lasciato, a Venezia e nelle città vicine, numerose tracce della sua attività, che con opportuni raffronti sarà ora dato alla critica illuminata di riconoscere e determinare. [4]

---

[1] Loc. cit., pag. 50, 94 e 96.

[2] Nei protocolli di Prosdocimo d'Asolo il nome di *Dardi tayapiera de confinio S. Pantaleonis* figura altre cinque volte, nello spazio di soli due anni. Sono notevoli due procure dal Dardi rilasciate, l'una, nel 27 febbraio 1350, a *Jacobo tayapiera de confinio S. Mariae formosae,* coll'incarico di effettuare un pagamento a certo Giovanni Danza *de Brunioni* — Brioni, gli scogli dell'Istria, famosi per le cave di eccellente marmo — l'altra, nel 12 aprile 1351, ad *Avancio tayapiera de confinio S. Lucae,* perchè lo rappresentasse in una lite contro tal Morando *de Ursara* — Orsara nell'Istria, nota per le cave di pietra da taglio.

[3] Della tomba di Pietro di Dante, vandalicamente distrutta nella prima metà di questo secolo, rimangono la statua giacente dell'estinto, col naso spezzato, e le due figure di virtù che tenevano raccolte le cortine del *sopracielo* dell'acca; questi frammenti si trovano presentemente nel vestibolo che adduce alla Biblioteca capitolare, ove si conserva l'epitafio.

[4] Oltre alla tomba del doge Marco Cornaro presentano qualche affinità coi monumenti Carraresi quelle

* * *

È a deplorarsi la perdita avvenuta, nel trasloco delle due tombe, di un elemento che concorreva a decorarle insieme all'architettura e alla scoltura — le pitture a fresco nel campo delle ogive. L'esempio era stato seguìto in altri sepolcri, specialmente a Padova, ove sono notevoli, nel genere, quelli di Federico da Lavellongo († 1373) e di Manno Donati († 1375) nell'andito che adduce al chiostro del Santo.

Degli affreschi dei monumenti dei Carraresi si sono conservati tre frammenti, che furono collocati entro l'ogiva della tomba di Jacopo; il frammento di mezzo rappresenta l'*Incoronazione della Vergine,* in ciascuno degli altri due si scorge un personaggio in atteggiamento devoto — quello a destra di chi guarda sembra Jacopo, l'altro a sinistra sarebbe Ubertino. Vi dominano le tinte a fondo brunastro che indicherebbero nell'autore un artista indigeno. Sapendosi che Guariento Padovano era in quell'epoca il pittore della Corte carrarese, non sembra fuori di luogo argomentare che a lui fosse stata affidata l'ornamentazione pittorica delle due tombe.

DOCUMENTI.

(*Dall'Archivio notarile di Treviso. Protocolli del notaio Prosdocimo di Asolo*).

I.

1351. *26 febbraio.* Venetiis. Rivoalto sub Camera Dominorum aestimatorum auri, praesentibus Johanne de luxia notario in contrata Sancti Nicolai..., *Andriolus tayapiera* fil. q. Pagani contratae Sanctae Margaritae, *Albertus tayapiera* q. Ziliberti de petro Santo contratae Sancti Barnabas, et *Franciscus tayapiera* q. Bonaventurae dictae contratae omnes tres principales debitores et *Dardi tayapiera* contratae sancti Pantaleonis fil. q. Francisci de cavaxio tamquam fidejussor et plezius, omnes simul.... contenti et confessi fuerunt se recepisse et habuisse ducatos centum auri justi ponderis a ser Paschale fil. q. domini Guillelmi qui fuit de Padua et nunc moratur Venetiis in contrata Sancti Pauli factore nobilium et potentum dominorum Jacobini et Francisci de chararia Civitatis Paduae et districtus Dominorum Generalium, dante et solvente pro parte solutionis unius arcae lapideae cum toto suo fornimento lapideo quam facere tenentur et promisserunt dicto ser Paschali pro sepultura olim bonae memoriae Egregii et Potentis domini Jacobi de chararia olim Civitatis Paduae et districtus Domini Generalis; quam archam cum dicto suo fornimento facere promisserunt usque per totum mensem Aprilis proxime nunc venturum sub poena sol. centum denar. parv.

II.

1354. *30 Marzo in Venezia.* praesentibus *pantaleone tayapiera* Sancti Rafaelis q. ser Petri lana.... *Marinus tajapetra* q. ser Zamboni tajapetra contratae S. Sophiae et Nicolaus cimator *eleggono loro arbitri* praesbiterum Donatum Sanctae Sophiae et ser *Andriolum tayapiera*....

GEROLAMO BISCARO.

---

dei dogi Andrea Dandolo († 1354) e Bartolomeo Gradenigo († 1342) nella chiesa di San Marco, del vescovo Castellano nel duomo di Treviso, e del condottiere Paolo Savelli († 1405) nella crociera di destra ai Frari di Venezia. Nella tomba del doge Cornaro è la statua del defunto che ricorda le due dei Carraresi; in quelle dei dogi Dandolo e Gradenigo gli Angeli e l'Annunziata nelle nicchie d'angolo hanno le forme tondeggianti e la soave espressione degli Angeli e della Vergine dei Carraresi. Le statue di Andrea Dandolo e del vescovo Salomone ed il trono della Vergine nella tomba del primo rammentano le statue ed il trono della Vergine nelle tombe dell'Arsendi e dello Scaligero. Nel monumento Savelli il sarcofago riproduce le forme di quelli dei Carraresi.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

3.

Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.

GIOVANNI ZIPPEL: *Un ritratto celebre di Bernardo Clesio* (dal *Natale Trentino*). Trento, 1898.

Quanti in Roma han visitato la Galleria Nazionale ricordano certamente il ritratto di un forte prelato, chiuso nell'abito cardinalizio, seduto dinanzi a un tavolino sul quale è poggiato un campanello. È un quadro di meravigliosa potenza per la forza del colorito, la vivace verità, la perfezione della forma, lo studio minuzioso di ogni particolare nell'uomo dal collo taurino, dalle labbra tumide e atteggiate a un moto d'alterigia, dal naso imperioso, dall'occhio scintillante nell'adipe delle gote, dalle sopracciglia arcuate, dalle mani grassocce e fulgide di anelli. Per gran tempo supposto opera del Dürer, fu creduto rappresentasse Alberto di Brandeburgo, finchè nel 1894 Edoardo Firmenich, dallo stemma ripetuto nelle gemme e nel campanello, riconosceva la persona di Bernardo Clesio. Fu allora cercato un nuovo autore del dipinto: lo Justi, pensava al Barthl Bruyn; il Firmenich, il Friedländer e il maggior numero de' critici a quel maestro della *Morte di Maria,* che più tardi lo stesso Firmenich credeva ritrovare in Jost van Cleef, fiorito in Anversa nella prima metà del Cinquecento, e vissuto in Italia tra il 1523 e il 1524. Lo Zippel, dopo avere scrupolosamente riferita la discussione intorno al nome dell'autore, si ferma a considerare dove il quadro medesimo possa essere stato eseguito. Il Firmenich suppose Trento, Bologna o Roma, lo Zippel con maggiore fondamento pensa anche alla Germania, ricordando che Jost van Cleef soggiornò vari anni alla Corte di Massimiliano I e Margherita di Fiandra, dove pure il vescovo Clesio era familiare. Il ritratto dev'essere inoltre stato condotto dopo il 1530 perchè il prelato veste l'abito cardinalizio. E l'A. ci dà ancora altre notizie relative al dipinto e alla sua iconografia e al personaggio rappresentato. Lo studio fu pubblicato in una strenna natalizia, bella di scritti eleganti e di squisitezze tipografiche, edita a Trento con un nobilissimo scopo: quello di sovvenire la Lega Nazionale.

V. L.

Leonardo da Vinci. Frammenti letterari e filosofici, trascelti dal dott. EDMONDO SOLMI. Favole, Allegorie, Pensieri, Figure, Profezie, Facezie. Firenze, G. Barbèra, editore, 1899.

L'A. ha inteso di divulgare la conoscenza dei frammenti letterari e filosofici di Leonardo da Vinci, eliminando ogni frammento d'indole schiettamente scientifica, e raccogliendo quelli in gruppi, ordinati secondo il presumibile concetto del Vinci. Le *Note,* che seguono passo per passo la scelta, indicano la fonte alla quale ha attinto Leonardo. L'A. si riserva di trattare poi in una monografia *Intorno alle fonti dell'opera letteraria e scientifica di Leonardo da Vinci,* e di mettere allora in piena luce la originalità della sua opera. Intanto questo lavoro è condotto con molta cura, con giusta diffidenza verso scrittori di cose leonardesche troppo bene accolti. E può rendere utilità agli studi, più di altre meno modeste raccolte, ma confuse e inesatte.

V.

Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, von HEINRICH WÖLFFLIN (mit 110 erläuternden Abbildungen). München, Bruckmann, 1899.

Il libro è dedicato alla memoria venerata del Burckhardt, e riesce subito caro agli studiosi. Comprende l'età d'oro dell'arte italiana, lo studio di Leonardo,

di Michelangelo, di Raffaello, di Fra Bartolommeo e di Andrea del Sarto. Quindi lo svolgimento di alcuni principî d'arte sopra i criterî nuovi di bellezza e di forma nell'età moderna. È tutto un lavoro pieno di paralleli iconografici e artistici non sempre giusti, ma assai ingegnosi, per rappresentare la grande evoluzione della classica arte italiana. In alcuni casi sarebbe stato forse necessario che l'A. discutesse le attribuzioni da lui accettate, esempio quella del Verrocchio a pag. 218 (invece Botticini *senior*), l'altra del Franciabigio a pag. 223 (Andrea del Brescianino) e l'altra di Gentile Bellini, a pag. 270, insostenibile.

V.

6.

Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie, guide nazionali o cittadine, illustrazioni di luoghi.

GIUSEPPE BIADEGO: *Case scomparse* (Nozze Rossi-Mazzocchi). Verona, 1899.

L'A. in queste poche pagine discorre su alcune case di Verona distrutte, che erano importanti non solo per i ricordi storici che racchiudevano, ma benanche per l'arte. Queste brevi memorie veronesi sulle case da Lisca, Sammicheli, Camarlengo, Saibante, Castellani, che scomparvero in conseguenza dei lavori d'Adige, videro la luce nel 1895 in un numero unico intitolato: « *L'Adige* » - *Feste inaugurali Muraglioni.* Qui furono raccolte con alcune poche modificazioni ed aggiunte.

E. M.

RAFFAELE FACCIOLI: *Relazione dei lavori compiuti dall'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia, dall'anno 1892 al 1897.* Bologna, Zanichelli, 1898.

I continui lavori che l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia ha spinto innanzi od ha compiuti in questi ultimi anni sono ricordati in un'importante pubblicazione che segna la storia della conservazione dei monumenti, e la cura che alla fine anche il Governo ha cominciato a prendere per questi lavori. E ben sarebbe che si moltiplicassero tali pubblicazioni che mostrano come l'amore per le glorie nostre susciti il buon volere di molti, come degnamente rispondano i Comuni e lo Stato.

Nell'Emilia, ad. es., dal 1892 al 1897 si sono riparati moltissimi monumenti di grande importanza, come il Santuario di Santo Stefano a Bologna, il singolare e meraviglioso monumento delle sette chiese unite: la rotonda e il campanile di Sant'Elena in Sacerno e la chiesa di San Vittore presso Bologna, la chiesa di San Giuliano a Ferrara, la torre Ghirlandina e il duomo di Modena, il meraviglioso castello delle Rocche di Finale, la chiesa di San Vitale delle Carpineti, la chiesa e il chiostro di Chiaravalle d'Arda, il tempio Malatestiano in Rimini; e si sono eseguiti moltissimi lavori a Ravenna, in Sant'Apollinare, in San Vitale, in Sant'Agata e nel mausoleo di Galla Placidia.

Furono poi scoperti degli affreschi a San Giovanni in Monte, alcuni d'ignoto maestro a Santa Cecilia, altri a Santa Caterina presso Montovolo, e altri ancora, importanti, nell'oratorio di Riva presso Montese. Infine a Ravenna, in Sant'Agata Maggiore, uno splendido musaico.

Furono restaurate: la tavola di Dosso Dossi rappresentante San Sebastiano nel duomo di Modena, il San Rocco attribuito al Sodoma in S. Prospero di Reggio e un quadro del Garofalo a San Valentino, a Parma la famosa lunetta del Correggio rappresentante San Giovanni, due tavole del Palmezzano a Forlì e la Purificazione del Francia a Cesena.

Facciamo plauso a Raffaele Faccioli, che ha spinto alacremente innanzi i lavori, dimostrando che l'opera di pochi volonterosi può essere salutare ad una regione intera.

a. j. r.

G. AGNELLI e V. GIUSTINIANI: *Il Museo di Schifanoia in Ferrara.* Notizie. Ferrara, tip. Sociale, 1898. 8° gr., pag. 67.

Il 20 novembre scorso, Ferrara era in festa. S'inaugurava, con un discorso di Adolfo Venturi, il Museo d'arte antica, nuovamente collocato nelle sale più splendide del palazzo di Schifanoia. A ricordo del lieto avvenimento, i signori G. Agnelli e V. Giustiniani hanno pubblicato in elegante e nitidissima edizione, corredata di quattro belle fotoincisioni, queste *Notizie,* le quali non hanno soltanto il valore d'una pubblicazione d'occasione, ma, nella loro sobrietà, costituiscono un'ottima guida storica e artistica.

Toccato della fondazione del Palazzo, e delle sue varie vicende fino ad oggi, si passa a discorrere più diffusamente del *Salone degli affreschi,* del concetto ispiratore dell'opera, della loro ripartizione, descrivendoli con brevità ma con molta chiarezza, scomparto per scomparto, ed accennando, là dove sia meno dubbio, al significato delle rappresentazioni delle allegorie e de' simboli. A dare poi una chiara idea al lettore della tanto discussa questione sul tempo in cui furono eseguiti gli affreschi e sul nome degli autori, giovano assai bene il riassunto delle varie opinioni degli storici più antichi, e le pagine in cui si espongono i risultati più recenti e sicuri degli studî dello Harck e del Venturi. Gli autori non si dissimulano che molti sono ancora i punti che aspettano lume, e tra molte domande avanzano anche, con riserbo, qualche loro opinione (v. pag. 42).

Bene concludono augurandosi che a questo mirabile ciclo di affreschi, dove con tanta evidenza sono espressi i caratteri fondamentali della scuola ferrarese, non venga meno l'amorosa cura degli studiosi: e noi speriamo che a tanti quesiti possa dare risoluzione completa e definitiva uno studioso italiano, il Venturi, nella poderosa opera ch'egli sta preparando su tutta quella scuola gloriosa.

Seguono altri capitoli, dove sono brevemente illustrati il *Salone degli stucchi*, la raccolta dei *libri miniati* e il *Museo archeologico*. I libri magnifici fanno ora bella mostra di sè nella sala dei dipinti, in eleganti bacheche appositamente costrutte. Nella sala adiacente degli stucchi, ed in altra più piccola, è collocato il *Museo archeologico*, comprendente due sezioni: oggetti artistici vari, greci, romani e cristiani; e il medagliere ricchissimo, con parecchi esemplari, assai ben conservati, del Pisanello e d'altri celebri medaglisti.

G. B.

Lectures on the National Gallery by J. P. Richter. London, 1898.

Il Richter ha tenuto, il febbraio dell'anno scorso, tre conferenze nella *Royal Institution* di Londra, la prima intorno a pitture italiane del secolo XIV, la seconda sopra l'origine della scuola veneziana e Giovanni Bellini, la terza su Sandro Botticelli e la sua scuola.

Nella prima conferenza esamina innanzi tutto i quadri attribuiti al Cimabue, e rifiuta le antiche designazioni di questa o quell'opera d'arte al maestro, credendo perfino che la Madonna della cappella Rucellai a Santa Maria Novella sia di Duccio di Boninsegna, non tenendo abbastanza presente il fatto della derivazione delle opere di Cimabue e di Duccio da tipi devoti bizantini. Certe simiglianze possono più facilmente indicare la fonte comune a cui attinsero i due artisti.

Nella seconda conferenza enuncia un'ipotesi assai strana, e cioè che un disegno della raccolta di Chatsworth, da lui attribuito a Giambellino, abbia servito di guida al Mantegna per lo sportello sinistro della sua ancona a San Zeno di Verona. Giovanni Bellini sarebbe stato, secondo l'autore, l'ispiratore, il compositore della creazione del Mantegna, e dimentica con ciò che questi aveva già dipinto agli Eremitani, e che anche prima del 1450 aveva fama di maestro.

Nella terza conferenza fa un'ipotesi difficilmente sostenibile, per ispiegare il quadro rappresentante «Marte e Venere» del Botticelli nella *National Gallery*, fondandosi sulla *Giostra* del Poliziano, così come si fondarono altri per schiarire l'argomento del quadro della «Primavera».

Ancora.

Walter Armstrong: *Catalogue of pictures and other works of art in the National Gallery and the National Portrait Gallery, Ireland.* Dublin, 1898.

Anche l'Italia ha la sua parte nel catalogo, con l'Angelico (già nella collezione Lombardi e Baldi in Firenze), col Vecellio, con Andrea Solario, col Signorelli, con Marco Palmezzano, col Moretto da Brescia, con Zenobio de Machiavelli, ecc.

E la notizia di questi quadri è data con la giustezza riconosciuta nel buon conoscitore d'arte, che dirige la galleria nazionale d'Irlanda.

V.

Alessandro Baudi di Vesme: *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino* (con 23 riproduzioni fotografiche). Torino, Vincenzo Bona, 1899.

Finalmente un buon catalogo di una galleria italiana, frutto di ricerche indefesse, di una critica ben nutrita e prudente. Il ricco materiale raccolto dal direttore della galleria di Torino, autore del presente libro, è pubblicato in rapide, succose note illustrative del soggetto dell'opera d'arte, delle sue vicissitudini; e per ogni quadro sono indicati gli autori che ne fecero disamina, e finanche dove e da chi fu riprodotto. La scrupolosa esattezza dell'A. si rispecchia nella forma del libro, che potrebbe dirsi matematica.

V.

Catalogue des peintures de la galerie nationale de Budapest. Budapest, imprimerie de la société «Athenaeum», 1898.

Mentre si prepara il catalogo ragionato della galleria nazionale di Budapest, si è pubblicato per uso dei visitatori questa breve indicazione delle pitture, con la riproduzione delle iscrizioni e delle sigle che vi sono apposte, e un cenno relativo alla provenienza. Speriamo che nel successivo libro non si leggeranno le attribuzioni a Luca Signorelli del quadro n. 64 (dello stesso pittore de' cassoni con l'istoria di Griselda nella *National Gallery* di Londra, e di un dipinto della collezione Dreyfuss di Parigi), nè di Giorgione ai due quadri n. 94 e 95, nè di Francesco Parmegianino al n. 170, nè di Dosso Dossi al n. 175, nè di Giulio Romano al n. 171, ecc.

V.

Carlo Airaghi: *Una Pompei medioevale.* Milano, 1894, pag. 19.

L'A., dopo aver fatto un'escursione sull'altipiano dov'era fabbricata l'antica Noto, distrutta dal terribile

terremoto del 1693, ha voluto raccogliere in queste pagine, insieme con le sue impressioni, parecchie notizie già divulgate da cronisti del luogo.

E. M.

8.

Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.

Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen, vol. XX, fasc. 1°, pag. 34.

C. von Fabriczy: *L'arco trionfale di Alfonso I a Castel Nuovo di Napoli.* — L'A. comincia dalla questione della data di erezione del monumento. Tutte le fonti scritte riannodano la costruzione dell'arco coll'ingresso trionfale di re Alfonso in Napoli. Tutti gli storici sono d'accordo nel porre il principio dei lavori dopo la festa del 26 febbraio 1443, tranne il Beccadelli, il quale scrive che il corteo reale passò fra le mura di fondazione appena cominciate.

L'esame delle « cedole della tesoreria aragonese » sposta invece del tutto la data e non permette di porre il principio dei lavori prima dell'anno 1455. L'A. passa poi allo studio dell'opera dei vari artisti che lavorarono all'arco, ma riassumeremo questa seconda parte del diligentissimo lavoro quando ne sarà compiuta la pubblicazione.

Gazette de Beaux Arts, 1° febbraio 1899, pagina 133.

Questo numero contiene una breve notizia sul supposto ritratto di Cesare Borgia, attribuito a Raffaello Sanzio. Vi si dice che secondo l'opinione di alcuni recenti storici dell'arte il dipinto deve attribuirsi al pennello di Sebastiano del Piombo (!). Valeva meglio l'opinione che l'attribuiva al Bronzino.

— Pag. 158.

Charles Saumier: *Le conquiste artistiche della Rivoluzione e dell'Impero.* — Assieme con una serie d'interessanti notizie sulle spogliazioni dei musei, delle gallerie e delle chiese italiane, il Saumier pubblica alcune incisioni del tempo dei saccheggi.

Nella prima si vede il lungo convoglio dei carri carichi d'oggetti d'arte che partono da Roma nel giorno 21 del mese floreale dell'anno quinto repubblicano. Il lungo convoglio è vicino al Tevere alle falde di Monte Mario, nello sfondo si profila su di un cielo triste di temporale la cupola di San Pietro.

Nella seconda si vede l'arrivo dei tesori italiani a Parigi, il 10 termidoro dell'anno sesto repubblicano, fra il giubilo della cittadinanza. Questa incisione è tratta da un disegno del Girardet.

La terza ci mostra Vivant Denon che lavora all'ordinamento dei tesori. Non è senza dolore che l'occhio fra le statue e i dipinti ammucchiati in quello studio scorge tante e tante gloriose opere italiche che non sono mai più tornate dall'esilio. Questa incisione è anonima.

The Art Journal. Marzo 1899, pag. 73.

Pompeo Molmenti pubblica un articolo riassuntivo sul Moretto di Brescia e l'inaugurazione del suo monumento. L'articolo è illustrato dalle riproduzioni della Maddalena ai piedi di Gesù, dell'incoronazione della Vergine, di Sant'Antonio Abate, di San Clemente e del monumento al soave artista.

— Pag. 92.

Arthur Strong: *Una pittura di Lorenzo Lotto a Wilton House.* — L'A. crede che il quadro con la Tentazione di Sant'Antonio Abate, conservato in quella casa, e che fu attribuito al Correggio, sia invece opera di Lorenzo Lotto e del tempo quando il maestro dimorava a Bergamo, dopo il 1516, e vi dipingeva la pala d'altare col San Bartolomeo.

Zeitschrift für bildende Kunst. Febbraio 1899, pag. 105.

Gustavo Pauli: *Esposizione dei maestri lombardi nel Burlington Fine Arts-Club dall'aprile al giugno 1898.*— Il padre della scuola milanese fu Vincenzo Foppa da Brescia, il quale derivava l'arte sua dalla scuola di Padova e dal Pisanello.

I milanesi lo seguirono finchè comparve un altro forestiero, Leonardo, nel 1481, e li condusse per nuove vie. Nè il Foppa, nè il Borgognone ne risentirono l'influsso; i più non fecero che imitarlo servilmente, e solo il Solario e Gaudenzio Ferrari seppero conservare qualcosa di personale nelle loro opere.

Dopo questo breve preambolo, il Pauli pubblica con commenti le riproduzioni dei seguenti quadri:

Il cosidetto ritratto di Gian Galeazzo di Ambrogio de Predis, del museo provinciale di Hannover;

Il cosidetto ritratto di Lodovico il Moro, pure del De Predis nello stesso museo;

Un ritratto muliebre di Bernardino de' Conti, che sta a Londra presso il signor Morrison;

Un ritratto d'uomo di Bernardino de' Conti del museo provinciale di Hannover;

Il Gesù Bambino con San Giovanni;

Il Battista di Marco d'Oggiono in casa Mond a Londra.

— Pag. 115.

C. von Fabriczy: *Nuova letteratura dantesca.* — Il Fabriczy pubblica una lunga recensione del libro

del Kraus: *Dante, sein Leben und seine Werke* (Berlin, Grote, 1897), e si ferma specialmente sulla parte nella quale il Kraus descrive ed illustra le traduzioni plastiche che in vari tempi e luoghi furono fatte di personaggi e di episodi danteschi.

F. Hermanin.

Archivio Storico Italiano. Serie V, tomo XXI, dispensa II del 1898, pag. 310.

E. Gerspach scrive della collezione dei ritratti dei pittori nella Galleria degli Uffizi.

Questa collezione, iniziata dal cardinale Leopoldo de Medici, e che conta ora 514 tele, avrebbe dovuto comprendere, secondo le intenzioni del fondatore, altro che autoritratti di pittori celebri: ora, il Gerspach osserva che mentre è molto dubbia l'autenticità di alcune di quelle opere — come, ad esempio, degli autoritratti di Raffaello, di Perugino, di Michelangelo — d'altro canto hanno ottenuto ospitalità nella Galleria ritratti di pittori che, ben lontani dal poter aspirare alla celebrità, possono dirsi addirittura sconosciuti.

L'A. non nasconde le gravi difficoltà che presentano tali raccolte, tantochè gli stessi appunti che si muovono alla collezione fiorentina si possono rivolgere a quelle recentemente iniziate della National Galery e del Louvre, e loda il direttore degli Uffizi, cav. Ridolfi, il quale, novamente ordinando la Galleria, ha operato nella collezione degli autoritratti una necessaria e intelligente selezione.

— Pag. 332.

M. Bengesco fa una rapida e utile rassegna dei lavori e delle pubblicazioni uscite in Francia durante il 1896-97 sulla storia dell'arte italiana.

— Pag. 420.

C. de Fabriczy: Recensione dello studio di Eugenio Müntz sopra *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux Musées et collections de l'Europe.* Paris, 1897. (Favorevole).

— Dispensa III del 1898, pag. 177.

F. A. Un cenno favorevole del *Morelto da Brescia* di Pompeo Molmenti (Firenze, Bemporad, 1898).

— Dispensa IV del 1898.

C. de Fabriczy: Recensione del volume III delle *Gallerie nazionali italiane* (Roma, 1897, a cura del Ministero della pubblica istruzione).

Arte e Storia. Firenze, 15 dicembre 1898. Anno XVII. N. 23, pag. 161.

Alfredo Melani: *Di fronda in fronda: Sull'esecuzione del monumento a Niccolò Forteguerri.* — Il monumento, che è nella cattedrale di Pistoia, è attribuito dal Tolomei e dal Tigri nelle loro guide di Pistoia ad Andrea Verrocchio. Sta di fatto che il monumento Forteguerri fu ideato dal Verrocchio (il bozzetto in terracotta è conservato al South Kensington di Londra), ma l'esecuzione si dimostra, secondo il Melani, così inferiore all'arte verrocchiesca da far ritenere che il monumento non sia stato eseguito dall'autore della statua equestre del Colleoni.

— Anno XVIII. N. 1. Firenze, 1° gennaio 1899, pag. 3.

G. B. Intra richiama l'attenzione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia su monumenti mantovani da restaurare o da restituire all'antico stato. Propone altresì che si cedano i locali del Museo di scultura all'attigua Biblioteca e che esso sia trasferito nell'*Atrio dei marmi* e nella Galleria della *Mostra* nella Reggia di Mantova.

— Pag. 5-6.

Notizie: *Firenze.* Mercè una cospicua somma offerta dal senatore Corsini, si darà mano quanto prima a restaurare l'antico monastero di Santa Caterina in Monte, fuori porta Romana, fondato nel 1344, e ora pericolante in seguito al terremoto del '95.

Certosa di Pavia. I calchi in gesso dei bassorilievi della facciata e quelli dell'altare di Carpiano sono stati acquistati dal Municipio di Torino pel Museo civico.

Pisa. Si è costituito un comitato per provvedere al restauro e alla riapertura al culto della chiesa di San Francesco.

— N. 2. Firenze, 31 gennaio 1899, pag. 9.

Antonio della Rovere: *Il lato orientale del palazzo ducale di Venezia in pericolo.*

— Pag. 11.

G. Arenaprimo: *Vincenzo d'Angioja ed il reliquiario offerto dai Messinesi a Filippo III di Spagna.* — Avendo Filippo III di Spagna dimostrato il desiderio di avere parte delle reliquie di santi rinvenute nel 1588 a Messina, la città fece fare dall'artista Vincenzo d'Angioja, messinese, un reliquiario per inviare gli avanzi in Ispagna.

Ora l'A. riporta di questo reliquiario — una grande statua in argento rappresentante Messina che sorreggeva nella destra l'arca con i sacri resti — una descrizione fatta da un contemporaneo e pubblica l'inventario delle parti del reliquiario stesso insieme con la lettera di ringraziamento del re di Spagna.

— Pag. 14.

Gustavo Frizzoni: Recensione dell'opera di Marcel Reymond: *La sculpture florentine - Première moitié du XV siècle* (Florence, Alinari, 1898). (Favorevole). La recensione continua nel fascicolo, seguente a pagina 22.

— N. 3. Firenze, 15 febbraio 1899, pag. 17.

Pietro Vigo: *Il vero autore dell'antico altare di Montenero attribuito a Mino da Fiesole.* — L'autore descrive il bell'altare che si trova nel santuario di Montenero, presso Livorno, e che fu erroneamente attribuito alla scuola di Mino, e pubblica un documento, da lui rinvenuto fra le carte dell' Ospedale civile di Livorno relative al Monastero di Montenero; documento dal quale risulta che il giorno 31 maggio del 1530 il Maestro Silvio del fu Giovanni di Neri di Cepparello, scultore, dimorante in Pisa, ricevè dal priore della chiesa e del monastero di Santa Maria delle Grazie in Montenero fiorini d'oro 227 per aver fabbricato e scolpito l'altare del santuario.

Di questo scultore, che il documento riferito dall'A. ha rivelato, e di cui non si trova menzione in Vasari, non si ha alcuna notizia: esso fu completamente dimenticato, e ciò è tanto più strano in quanto l'altare di Montenero lo dimostra artista di talento.

— Pag. 19.

A proposito di una lapide che il comune di Ardesio ha inaugurato il 31 dicembre 1898 al Moretto

ricordando che il figlio Pietro
lo disse di Ardesio

il sacerdote Antonio Piccinelli riapre la questione — a lungo, e forse troppo a lungo, discussa — sul luogo di nascita del pittore.

Però le parole della polizza del 1568 (in cui Pietro Vincenzo, figlio del maestro, chiama suo padre *Alessandro Bonvicino d'Ardesio*) soltanto confermano che il pittore apparteneva a quella famiglia Bonvicini originaria d'Ardesio, che prese questo nome per distinguersi da altri Bonvicini, come attesta lo stesso Fenaroli citato dall'A.

— Pag. 20.

F. B. P.: *Siena: Duomo Vecchio e lavori nuovi.*

— Pag. 21.

A. Sozzifanti raccomanda che si proceda al più presto a lavori di restauro della chiesa di San Paolo in Pistoia, che in seguito ai gravi guasti subìti nell'incendio del 25 dicembre 1895 fu chiusa al culto.

— Pag. 24.

Notizie: Il Ministero della pubblica istruzione ha autorizzato a continuare i restauri al campanile della chiesa della Badia Fiorentina ed a restaurare anche i lastroni funerarî del tempio di Santa Croce.

Napoli nobilissima. Vol. VII, fascicolo XII. Dicembre 1898, pag. 185.

Nicola Del Pezzo descrive e illustra la cappella di San Giovanni dei Pappacoda in Napoli, fondata nel 1415 da Arturo Pappacoda. Pone a confronto la facciata della cappella con quella del Duomo, che è anteriore di 8 anni e certamente opera del Baboccio, e viene alla conclusione che la prima non è da ritenere opera del maestro cui l'attribuì il De Dominici, ma di qualche mediocre imitatore.

— Pag. 190.

Antonio Colombo: *Il Castello dell'Ovo.* V: *La chiesa di San Pietro e del Salvatore - Conclusione.*

— Pag. 193.

Don Ferrante: *I castelli di Terra di Bari: Gioia del Colle.* — L'architetto E. Bernich scrisse a lungo di questo castello nel *Corriere delle Puglie* del 1897 e 1898. Si dà ora conto qui delle conclusioni cui giunse e si pubblica, insieme con una fotografia del castello allo stato presente, il disegno della ricostruzione del Bernich.

— Pag. 195.

Benedetto Croce dà di nuovo alla luce, sull'edizione del Cicogna, un estratto della lettera di Pietro Summonte intorno all'arte napoletana.

— Pag. 200.

Notizie: *Uno scultore pugliese del periodo romanico.* — Il prof. Nitto de' Rossi ha letto su una bella fonte romanica conservata nel cortile del convento di Santa Scolastica a Bari questa iscrizione: *Urso laborator huius fontis.*

— Vol. VIII, fascicolo I. Gennaio 1899, pag. 1.

Emilio Bertaux: *Un pittore napoletano in Toscana nel 1405. Risposta a una risposta.* — Il pittore è Giovanni di Pietro da Napoli, il nome del quale si trova nella iscrizione di un grande affresco rappresentante la Crocefissione, conservato nel Museo civico di Pisa e proveniente da un monastero di un sobborgo della città. Il dipinto porta la data del 1405.

Questo artista, del resto, non era stato dimenticato

dal Milanesi, come ricorda Francesco Carabellese in una noticina nel fascicolo di febbraio.

Nello stesso articolo il Bertaux prende a confutare gli argomenti svolti contro le opinioni di lui dal Nitto de' Rossi nello studio intorno all'influenza dell'arte francese in Puglia pubblicato nella *Napoli nobilissima*.[1]

— Pag. 14.

Opere di pittura e scultura esistenti in Napoli nel principio del secolo XVII (Dalla *Historia Napoletana* di Francesco de' Pietri. Napoli, 1634).

— Pag. 15.

Notizie: Il dott. G. Cosenza, ispettore dei monumenti, descrive il quadro di Marco del Pino, conservato nella chiesa del Corpo di Cristo in Gragnano, quadro cui accennava il Filangieri nel suo articolo sul pittore nella *Napoli nobilissima*.

Il dipinto rappresenta la Crocefissione ed è del 1578.

— Fasc. II. Febbraio 1899, pag. 20.

N. F. Faraglia racconta la uccisione del Grande Siniscalco Ser Gianni Caracciolo e descrive — pubblicandone anche una riproduzione — il monumento sepolcrale di lui nella chiesa di San Giovanni a Carbonara.

Codesta tomba, costruita nel 1433 ed in cui si scorgono « indizii d'un moto deciso verso il Rinascimento, » è da attribuire, secondo l'A., a un maestro marmoraio fiorentino « il quale, quando attendeva al monumento di Ser Giovanni, ebbe agio di vedere ciò, che altri maestri insigni operavano per l'arco del trionfo di Alfonso d'Aragona nel Castelnuovo. »

— Pag. 27 (Fasc. I, pag. 8, continuazione e fine).

Francesco Carabellese: *L'attività artistica nella città di Bitonto attraverso il secolo XV-XVI.* — Alcune notizie e alcuni documenti intorno al palazzo Sylos-Labini, « unico esempio d'arte civile del secolo XV, » alla cattedrale e alle chiese di Santa Maria, di San Domenico e di Santa Maria de Stabilina.

— Pag. 31.

Recensione di due studi di Fraschetti pubblicati nell'*Arte*[2] su *I bassorilievi rappresentanti la leggenda di Santa Caterina in Santa Chiara di Napoli* e su *I sarcofagi dei reali Angioini in Santa Chiara di Napoli*, e di uno studio di E. Maueri[3] su *Le colonne tortili così dette del tempio di Salomone*.

[1] V. *Arte*, anno I, fasc. X-XII, pag. 475.

[2] Anno I, pag. 245 e 385.

[3] V. *Arte*, anno I, pag. 377.

Nuova Antologia. Fasc. 648. 16 dicembre '98, pag. 596.

Luca Beltrami: *L'esposizione Rembrandt ad Amsterdam*.

— Fasc. 651. 1° febbraio '99, pag, 518.

Ugo Oietti: *Francesco Paolo Michetti e la mostra di Berlino*.

— Fasc. 652. 16 febbraio '99, pag. 720.

Gustavo Frizzoni: Recensione del *La Hollande* di G. Lafenestre et E. Richtenberger e delle *Lectures on the National Gallery* di J. P. Richter. (Favorevole).

Rassegna bibliografica dell'arte italiana. A. I, n. 11-12. Forlì, novembre-dicembre 1898, pag. 225.

E. Calzini descrive un dipinto che fa parte della collezione artistica del barone Bordonaro di Palermo e che rappresenta la Vergine col Bambino sulle ginocchia e con quattro angioli genuflessi sulle nubi. L'A. lo attribuisce a Ottaviano Nelli, e confronta perciò il quadro con la Madonna del Nelli che è in Santa Maria Nuova di Gubbio e con le pitture della cappella del palazzo Trinci.

— Pag. 229.

G. S. Scipioni illustra brevemente la chiesa seicentistica di San Pietro in Fano, e sopra tutto le pitture che adornano le cappelle, traendo alcune notizie di fatto da un manoscritto della biblioteca Federiciana di Fano.

— Pag. 237.

C. Grigioni offre alcune note biografiche del pittore Baldassare Carrari il giovine, di Forlì.

— Pag. 241.

E. Scatassa pubblica i nomi di alcuni spadari e armaiuoli fin qui sconosciuti.

Da pag. 242 a pag. 261 la consueta copiosa bibliografia.

Rivista d'Italia. Anno I, fascicolo XII. Dicembre '99, pag. 638.

D. Gnoli: *Il cavalier Bernino nel terzo centenario della sua nascita*.

— Pag. 677.

Maria Menghini: *Il cavalier Bernino in Francia*.

— Pag. 726.

Stanislao Fraschetti: *Gian Lorenzo Bernini e la fontana di Trevi.* — L'A., fondandosi sulle parole di alcuni documenti e in ispecie su un disegno di mano del Bernini posseduto dal principe Doria, rivendica al Bernini stesso il disegno della fontana di Trevi attribuito a Niccolò Salvi.

Il Salvi — il nome del quale soltanto nel 1733 comincia ad apparire nelle carte dell'opera della fontana, mentre fino dal 1728 si erano principiati i lavori — non avrebbe fatto che modificare in parte, e certo non in meglio, il bozzetto del Bernini.

— Pag. 738.

Ugo Fleres: *Il pensionato artistico nazionale.*

— Anno II, fasc. II. Febbraio '99, pag. 264.

E. Calzini: *L'arte umbra nel Rinascimento a Città di Castello.* — Ampia recensione dell'opera di G. Magherini-Graziani: *L'arte a Città di Castello.* (Lapi, 1897). (Favorevolissima).

— Fasc. III. Marzo 1899, pag. 483.

F. Hermanin scrive di Francesco Bartolozzi e dell'esposizione dell'opera di lui che si tiene ora al Gabinetto nazionale delle stampe di Roma.

Ettore Modigliani.

9.

Pittura.

Henry Thode: *Andrea Castagno in Venedig.* Separatabdruck aus der Festschrift für Otto Benndorf.

Il Crocefisso di Verona, con la iscrizione di Jacopo Bellini, fu eseguito, secondo l'autore, sotto l'influsso di Andrea del Castagno, piuttosto che di Gentile da Fabriano suo maestro; e conviene ammettere che il padre de' fondatori della scuola veneziana, mentre stava a Firenze nello studio di Gentile, fosse attratto dai grandi maestri nell'arte della prospettiva, quali furono i fiorentini Andrea del Castagno, Paolo Uccello e Donatello. Ciò premesso, l'autore ritiene che i due mosaici della Visitazione e della Morte di Maria, nella cappella dei Mascoli a San Marco, sieno, il primo eseguito su disegno di Jacopo Bellini, il secondo di Andrea del Castagno.

Per quello trova analogie nei libri dei disegni di Jacopo a Londra e a Parigi, citando la pubblicazione fattane di alcuni di essi dal Müntz nella *Gazette des Beaux Arts*, e notando che vi si trova la decorazione dei piani superiori delle case ricca e graziosa secondo la moda veneziana, e in una individuale forma di Jacopo. Veramente questa specialità non è evidente; e peggio poi riesce all'autore di fare la sua dimostrazione, ricordando il quadro dell'« Annunciazione » a Sant'Alessandro in Brescia, che non è assolutamente di Jacopo Bellini, ma di un artista bresciano, come si è detto altra volta in questo periodico.

Henry Thode, che è una speranza degli studi, si rivendicherà presto con lavori degni della sua mente elettissima; e lascierà in disparte certe distinzioni, che potrebbero forse fare la gioia di un esteta, ma che poco servono a determinare fatti storici, caratteri tecnici, particolarità stilistiche. Dire, ad esempio, che gli Apostoli intorno al feretro di Maria sono tanti individui in sè « perchè loro manca la forza di esprimersi, così che possano fondersi insieme in un gruppo, e il loro autore non riesce a connetterli in un modo drammatico che sia visibile », ci sembra dire frasi che non aiutino a concludere qualcosa di positivo. Tanto è vero che di Andrea del Castagno non riusciamo a veder traccia nel musaico.

Il Thode s'ingegna a cercare la traccia stessa nel nimbo in prospettiva sul capo della Vergine, nella figura di Pietro leggente, nell'Apostolo che alza la mano in atto pietoso, simili alla « Morte di Maria » del Mantegna a Madrid; ma egli subito osserva che questi deve la sua composizione e la disposizione di essa all'opera del Castagno nel musaico della cappella dei Mascoli. E si forza a trarre un arcano indizio della connessione del quadro del Mantegna col musaico, notando come nel fondo di quello si trovi la veduta lagunare, cosa non ripetuta più nell'arte da lui, ma eseguita bensì quella volta che dovette ispirarsi entro il San Marco, appunto nel musaico. Qui però, conviene ricordare, nel fondo ci sono in prospettiva alcune case d'una strada e non la veduta della laguna. Eppure il ragionamento dovrebbe lasciarci ritenere provato il nesso diretto tra il Castagno e il Mantegna, che, dice l'autore, « per mezzo di quello divenne l'erede del Masaccio! » Noi vediamo semplicemente nel musaico della Morte di Maria l'influsso della scuola padovana, quale si rivede pure nel San Marco, e propriamente ne' musaici dell'arco del transetto a destra, segnati coi nomi di Antonio, Silvestro e Pietro, come pure in quelli dell'arco e della cupola del Santissimo, segnati VINCENTIVS . B . F.

Àncora.

Giuseppe Biadego: *Intorno a Paolo Veronese.* Note biografiche. (Estratto dagli atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti). Venezia, 1899.

È noto che non è ancora fissato l'anno della nascita di Paolo Veronese; che tutti i biografi di lui, dal Ridolfi allo Zabeo, dal Bernasconi all'abate Caliari, vagano negli anni tra il 1527 e il 1532; che in fine gli

stessi archivi ci lasciano nell'incertezza medesima e in un intrigo maggiore. Il Biadego, che presenta documenti inediti e risultati di nuove indagini, con il suo studio ritorna sul vecchio tema, e, confutate le opinioni contrarie, finisce accettando la data del 1530, come quella confermata dal Ridolfi, più antico tra i biografi, e dall'esame di quattro anagrafi. Del resto l'A. tende a non porgere conclusioni definitive, chè sarebbe impossibile, ma si contenta del 1530, come l'epoca che più soddisfa; chi delle sue conclusioni non è pago può pensare al 1528, l'anno di cui parlano due anagrafi della contrada di San Paolo, sotto le date 1529 e 1555, ed il necrologio veneziano del 1588.

In una seconda parte l'A. discorre del nonno e del padre di Paolo. Il nonno, Pietro Caliari tajapreda, veniva di Como, e non fu in Verona prima del 1492; il padre, Gabriele, pure scultore, fu forse nativo di Como, certamente non nacque prima del 1491. Pertanto non può essere autore, come vorrebbero Giambattista da Persico e Carlo Cipolla, di quello dei due *gobbi* che reggono la pila dell'acqua santa alla sinistra di chi entra in Santa Anastasia di Verona, perchè quella statua fu eseguita nel 1491. Nè può esser di lui, secondo avrebbe voluto l'abate Caliari, il *gobbo* di destra condotto un secolo dopo, nel 1591. Lo stesso Caliari afferma Gabriele autore del parapetto dell'altare di San Biagio nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso, ma l'A., che ha consultato il registro di quella confraternita, ci fa sapere che nessun documento parla di lavoro determinato, e che soltanto si ricordano nove lire e novi soldi dati a' 7 marzo 1533 a *Gabriele di Piero spezapreda* per opere condotte nella cappella di San Biagio.

Queste poche pagine dimostrano uno studio scrupoloso e paziente e spirito di ricerca, e costituiscono nel loro tutto un lavoro di qualche utilità a chiunque s'applicherà a studi sulla vita e sulle opere del gran Veronese.

V. L.

Prof. Federico Argnani: *Sul pittore Giovanni da Oriolo.* Lettera aperta al professore Adolfo Venturi. Faenza, 1899.

Alcuni anni sono Jules Destrée pubblicava nell'*Art Moderne* un articolo su Giovanni da Oriolo, autore del quadro di Lionello d'Este nella *National Gattery* di Londra. La memoria di quel dipinto porgeva al letterato belga l'occasione di scrivere una pagina di prosa alquanto romantica intorno la Corte ferrarese del Rinascimento, la ferocia del marchese Nicola, gli amori di Ugo e Parisina, i costumi, la bellezza, l'ingegno, la cultura di Lionello; ma per nulla stimolava l'ingegno del critico a cercare qualche cosa di più o di diverso del catalogo della Galleria londinese o dell'opera del Valgimigli.

E il Valgimigli reca solamente: il pittore provenire da Oriolo, e forse dalla famiglia Calegari; avere intorno il 1449 ritratto Elisabetta e Barbara Manfredi, figliuole di Astorre II, signor di Faenza; essere stato una volta in un rogito chiamato *pictor publicus!*

Il traduttore, nella sua opera intorno il *Rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza,* aveva riprodotta la sigla d'un piatto della collezione Correr; sigla che non poteva, come egli suppone, donarsi a Giovanni da Oriolo. Contraddicono i dati stilistici, chè la composizione e il disegno rivelano la maniera del Francia, e la qualità del dipingere non può ricondurre la mente al maestro da Oriolo, seguace del Pisanello. Ora l'Argnani crede possedere altri lavori del pittore di Lionello, e precisamente due dipinti a tempera, de' quali l'uno rappresenta una mezza figura dell'arcangelo Gabriele nell'atto di offrire il giglio regale, e l'altro una Crocifissione.

Noi non ricordiamo questi lavori, ma in generale, nel Museo di Faenza, nulla c'è che ricordi l'arte di Vittor Pisano. Ad ogni modo, il sig. Destrée ha ricevuto troppo onore con la riproduzione della lettera in buona parte fantastica, e l'ottimo Argnani ha sottilizzato troppo, nel vedere dei nessi inesistenti col quadro della Galleria di Londra.

V. L.

Pietro Sgulmero: *Il Moretto a Verona.* (Nozze Boschetti-Massato). Verona, 1899.

Per il lavoro del Da Ponte su l'*Opera del Moretto*, l'A. aveva, sin dalla scorsa estate, compilato un catalogo de'dipinti del Bonvicino, che sono o furono in Verona dispersi per le chiese e le pinacoteche. Ma come per le necessità d'una completa monografia le schede dello Sgulmero andarono nell'opera del Da Ponte variamente distribuite, quegli ha opportunamente pensato che un'edizione completa di esse avrebbe senza dubbio giovato gli studi storici dell'arte. Inoltre il catalogo esce aumentato e corretto: più estese sono le citazioni bibliografiche, più particolare la descrizione de'dipinti, più completa la disamina critica. Così il Ferrari prima e il Morelli poi attribuivano a Francesco Torbido detto il Moro un quadro della veronese Galleria Bernasconi rappresentante il giovine Tobia e l'angiolo Raffaele, perchè mai, a lor parere, ne' dipinti del Moretto si trova la sigla *AB* di cui quello è contrassegnato; ora lo Sgulmero, pur non avanzando decisivo giudizio, ricorda il Medico od il Botanico, dal Da Ponte aggiudicato al maestro bresciano, nel quale si trova tale sigla (qui però c'è da chiedersi se proprio il Botanico sia del Moretto). Aggiunge pure l'A. notizia di tre altri dipinti attribuiti al Bonvicino, i quali si trovavano in Verona: una pala d'altare (Vergine, Bambino e santi) un tempo in casa Faccioli ed oggi nella *National Gallery* di Londra, un quadro

(giovine gentiluomo) venduto nel 1890 a Venezia e partito per ignota destinazione, e un altro quadro (Madonna, Bambino, Santi Giovannino e Giuseppe innanzi a un bosco), già ricordato da Crowe e Cavalcaselle, e del quale oggi non si conosce la fine.

Lo scritto è preceduto da una notizia su la data della venuta del Moretto in Verona. L'A. reca quest'epoca anche innanzi il 1540, l'anno segnato sotto il quadro di San Giorgio Maggiore, e ci rammenta che il dipinto di Santa Maria della Ghiaia, datato del 1541, fu incominciato prima del 1537, quando ancora viveva quel Bartolomeo Averoldi, che, insieme col fratello Mario è rappresentato nel quadro. E un capitolo ricco di documenti e notizie inedite intorno Bartolomeo Averoldi chiude il volumetto.

V. L.

BOYER D'AGEN: *Pinturicchio - Sa vie, son œuvre, son temps.* Paris, J. Rothschild éditeur, 1898.

Nelle sessantaquattro pagine di questo splendido *in-foglio*, l'autore ha disposta quella che chiameremo con le sue parole stesse « introduzione all'opera del Pinturicchio ». E in questa introduzione è appunto la storia dei restauri (onde, dopo tanto silenzio, le aule dei Borgia son riapparse al pubblico) che, con diffusione grande di particolari e lusso d'episodi, vien pôrta al lettore. Son cinque capitoli in tutto: nel primo si narra come sia sorta all'attuale Pontefice l'idea di restaurare le aule in questione; il secondo è dedicato al resoconto d'una visita al Papa; a quello d'una gita a Perugia il terzo; gli ultimi due alla descrizione ed all'inaugurazione dell'appartamento borgiano.

In questo lavoro « d'introduzione » il Pinturicchio non occupa certo quel posto che il titolo del volume e le magnifiche tavole ond'è adornato paion promettere — così appare e scompare di continuo la figura del maestro umbro, che pur vorremmo aver sempre presente e vicina — e pure, anche quando gli occhi dello scrittore si arrestano a mirarla, com'è languida e fuggevole e convenzionale questa sua evocazione del grande, mercè cui « l'arte dispose sul capo di Alessandro VI e della sua Corte un baldacchino di penne di pavone! » (VENTURI, *Le aule dei Borgia*).

Onde per eccessiva e minuta che possa talor parere l'analisi accurata del Cavalcaselle, e faragginosa sovente l'esposizione dello Schmarzow, non è certo in opera come questa che il Boyer d'Agen ha il diritto di trovar insufficienti predecessori quei due insigni; in lavoro d'impressione, da cui ogni pretesa critica doveva esser bandita! E il libro è dedicato infatti, più che al pittore delle aule Borgia, al Pontefice che le restaurò con buone intenzioni; ed i cinque suoi capitoli, che certo non dovevano mancare d'un tal sapore d'attualità al momento dell'inaugurazione delle restaurate aule, appaion piuttosto simili a lettere di viaggio che non a connesse parti di elaborata opera organica.

Così considerato il lavoro, molte cose in esso si possono comprendere e trovare anche a posto; tanto la minuta descrizione delle due portantine papali — l'ebdomadaria e quella « di gala » — che quella colazione al *Grottino*, i ragionamenti intorno alla necessità di riabilitare Lucrezia Borgia, e tante altre cose vane.

A. C.

EMILIO BERTAUX: *L'autore degli affreschi del Duomo d'Atri, Andrea da Lecce Marsicana.* Estratto dalla *Rassegna Abruzzese,* anno II, n. 5 e 6. Casalbordino, 1898, pag. 8.

Sulla scorta di un documento del 1450, illustrato dal Piccirilli, in cui è fatta menzione del pittore Andrea da Lecce, il Bertaux si dà a ricercare s'egli sia l'autore degli affreschi del Duomo d'Atri, attribuiti falsamente a Luca d'Atri, e facendo gli opportuni confronti stilistici con gli affreschi della Collegiata di Guardiagrele, in mancanza di quelli di Sulmona, vi riscontra non solo delle grandi somiglianze, ma vi legge altresì una firma che è tutta una rivelazione: *Andreas de Litio 1473 fecit hoc opus.* Egli pensa che l'opera di Atri non sia di gran lunga anteriore o posteriore a quella di Guardiagrele. Cita inoltre due lavori autentici ritrovati nel Teramano, cioè un quadro rappresentante San Silvestro papa nella chiesetta di Mutignano, ed un affresco che decora l'antica abside della cappella di San Sebastiano, a Isola del Gran Sasso. Finalmente lo scrittore sostiene che la patria dell'artista sia Lecce d'Abruzzo e non di Puglia, rilevando, ma senza ancora dimostrarlo, come nelle sue opere vi sia l'influenza delle scuole veneta ed umbra, che per diversi rami si diffusero nell'Abruzzo. È da sperarsi che l'A. dia presto alle stampe la monografia promessa sulla storia dell'arte pittorica in quella regione, e che illumini quest'argomento a cui per ora ha solamente accennato.

E. M.

P. DA P[ONTE]: *L'opera del Moretto.* Brescia, 1898, Tipografia editrice.

È frequente la critica che si ode oggidì circa la manìa invalsa per l'erezione di monumenti e la celebrazione dei centenari. Quanto ai monumenti l'amatore dell'arte non saprebbe non deplorare che questa manìa coincida per l'appunto con un'epoca di scarsa ispirazione artistica, per cui sono venute a disegnarsi non meno in Italia che altrove le tracce durature di un sensibile impoverimento del buon gusto.

Più proficuo al confronto è l'uso di commemorare i centenari degli uomini celebri, poi che in molti casi anzi riesce di valido aiuto alla storia, e giova non meno

dei monumenti a richiamare tempi e uomini memorabili.

O perchè dunque non si avrebbe a fare buon viso ad una pubblicazione, qual'è quella qui annunciata, promossa dall'Ateneo civico di Brescia per onorare la memoria del pittore bresciano per eccellenza, Alessandro Bonvicino? Se non è una storia, nè una biografia, per un certo verso è qualche cosa di più, poichè, mentre gli avvenimenti più o meno comuni alla vita dei mortali non sono quelli che vogliono essere investigati di preferenza, perchè inefficaci a rievocare l'imagine dei gloriosi nostri artisti in quello che hanno di personale e di caratteristico, nulla vi può essere di più essenziale all'uopo che l'esame delle loro opere, ravvivato dalla presentazione grafica delle medesime.

Non v'ha dubbio che il sentimento patriottico è un grande incentivo a siffatte nobili illustrazioni, e in proposito vien fatto di pensare che cosa avverrebbe su questo mondo se avessero a prevalere certe teorie d'una modernità ad oltranza, per le quali in nome della universalità del cristianesimo si vorrebbero soppresse le aspirazioni del patriottismo. [1] Con buona pace dei propugnatori di simili dottrine, c'è da sperare che la maggioranza degli uomini tenderà anche in avvenire a conciliare fra loro i due grandi principi, consentaneamente alla loro natura.

Intanto si può stare certi che senza lo stimolo del patriottismo non si sarebbe veduta effettuarsi una lodevole pubblicazione quale è quella intrapresa dalla *Tipografia editrice* di Brescia, atta ad accrescere in tutto il mondo civile la conoscenza di un artista quale il Moretto. Consiste in un volume in 4°, alto centimetri 40 sopra 30 di larghezza, con simpatica coperta di cuoio senza apparato ornamentale di sorta. Si divide in due parti, cioè in un testo di 143 pagine e in una serie di tavole eliotipiche dei dipinti del maestro.

L'autore del testo, il di cui nome ci piace rivelare per quello del nobile signor Pietro Da Ponte, non ostante che la sua modestia lo abbia mosso a celarlo sotto le sue iniziali, si è prefisso in sostanza di dare un catalogo il più completo possibile delle opere di Alessandro Bonvicino. Ora, qualunque intelligente ne abbia preso cognizione dovrà convenire ch'egli ha raggiunto l'intento in modo da doversi ritenere che ben poco vi debba mancare, e nello stesso tempo possiamo asserire che anche i più esperti intorno alle opere del pittore ne troveranno rammentate più d'una sfuggita alla loro cognizione. Si tratta poi di un vero catalogo ragionato, o commentato che dir si voglia, perchè l'autore con una diligenza scrupolosa ha dato opera a consultare e a citare tutti gli autori che dal più al meno, direttamente o indirettamente, si occuparono del Moretto. E perchè ciascuno veda quanto egli si è preso a cuore questo lavoro, basterà osservare alla fine del testo l'estesissimo elenco delle opere consultate sotto la rubrica *Bibliografia*, che occupa ben 10 pagine e prende in considerazione gli autori di tutte le lingue. Così nelle descrizioni accurate che si seguono di opera in opera il lettore può rilevare quali sono gli scrittori che ne hanno trattato ed anche leggere testualmente i giudizi e gli apprezzamenti più notevoli pronunciati in proposito.

L'ordine seguìto nella enumerazione delle opere non potè essere fatto a seconda del criterio cronologico, poichè in troppi casi mancano i dati sicuri per poterlo fare. S'attenne invece al topografico, il quale ha pure i suoi vantaggi e rende praticamente comodo l'uso del testo. Nè trascurò del resto di porgere un prospetto cronologico delle opere del Moretto, desunto da dati sicuri.

Nella descrizione delle opere conservate in Brescia riesce abbondante la parte che spetta alle chiese, scarsa e fors'anco alquanto dubbia quella delle raccolte private, essendosi queste nel corso degli anni quasi interamente spogliate di quanto possedevano in fatto di opere d'arte. Non citato fin qui dagli scrittori è un Redentore risorto che abbraccia la Madre, conservato nella sagrestia della chiesa dei Santi Cosimo e Damiano, e che si giudica eseguito dal Moretto quando era ne'suoi primordi.

Un dipinto poi sul quale rimane tuttora da pronunciare l'ultima parola dai conoscitori è certa lunetta posta nella cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista, segnata *Alexander Brixiensis*. Il nostro autore, accogliendola fra le opere del Moretto, mostra di propendere al giudizio espresso dal Cavalcaselle, per citare uno dei critici più recenti. Tale giudizio invece non veniva accettato dal Morelli, il quale, uso a non lasciarsi vincere ne' giudizi dalla semplice esistenza di una segnatura, ma essendo solito indagare e rilevare nell'opera d'arte stessa quanto ne costituisce il lato caratteristico, aveva ben ragione di escludere dal novero delle pitture del Bonvicino questa tavola. Se sia poi a ritenersi fattura di un fratello del Romanino, di nome Alessandro (di cui, come avverte il Da Ponte, nessuno conosce dipinti), è cosa da lasciare nel campo delle congetture. Si vorrebbero raccomandare quindi agli eruditi bresciani ulteriori indagini, atte a sciogliere l'interessante problema.

Ragguardevole è pure l'elenco delle opere tuttora conservate in provincia, una parte delle quali furono per molti visitatori della Esposizione morettiana vere e gradite rivelazioni. Tale tra le altre la focosa pala del Sant'Antonio, proveniente dal montanino comune di Comero, la quale opportunamente figura, insieme con la deliziosa apparizione miracolosa della Madonna del Santuario di Paitone, tra le cose scelte per essere ri-

[1] Vedasi in proposito l'articolo di Leone Tolstoi nel periodico *La Vita Internazionale* del 20 novembre 1898, sotto il titolo: *Patriottismo e Cristianesimo*.

prodotte nelle tavole. Tra queste poi, a dir vero, sarebbe stato desiderabile vedere figurare certi dipinti di Brescia meno noti, come quello rammentato, della chiesa dei Santi Cosimo e Damiano, la delicata tempera di Nostro Signore morto, venerato da due Santi, di una cappelletta quasi nascosta in Santa Maria Calchera, e via dicendo.

Alla provincia di Brescia tengono dietro le altre d'Italia. Mentre la vicina Bergamo porge alcune cose di lui, va combattuto l'errore commesso dal catalogo della recente Esposizione sacra di detta città, dove veniva fatto figurare per opera del Moretto un quadro della parrocchiale di Albino in Val Seriana, nella quale ogni buon conoscitore vorrà ravvisare la mano e la tavolozza del suo scolaro il Moroni, come non è alieno dall'ammettere, del resto, lo stesso signor Da Ponte, tuttochè abbia accolto il quadro nel novero delle creazioni del pittore bresciano. A proposito poi di questo equivoco fra il maestro e lo scolaro, suo vero seguace, oggi ci è dato costatarne un altro in un'opera molto più importante e più comunemente nota. Intendiamo la grande pala di cui va ornato un altare della storica chiesa di Santa Maria Maggiore in Trento. Tutti gli scrittori e i critici, non escluso lo stesso Morelli, non hanno mai ammesso che fosse stata condotta da altri se non che dal Buonvicino. La congettura che avesse avuto origine verso il 1540, allorchè il cardinale Cristoforo Madruzi aveva chiamato il Romanino concittadino del Moretto, ad ornare il rinomato castello, appariva plausibile. Lo scrivente tuttavia già da gran tempo, contemplando quel dipinto, si sentiva impressionato come di qualche cosa di estraneo al preteso autore e tale da rammentare maggiormente il suo principale allievo G. B. Moroni, bergamasco, quindi da ritenersi una derivazione da un concetto espresso dal maestro bresciano, piuttosto che un'opera sua originale. L'imitazione infatti consiste nell'insieme delle quattro figure dei Dottori di Santa Chiesa, che corrisponde con leggiere varianti a quella ond'è costituita la parte principale di una rinomata tela del Moretto, ora nel Museo Städel di Francoforte sul Meno; il rimanente poi, cioè una figura di un San Giovanni Evangelista, aggiunta nel quadro di Trento, non che la Madonna sulle nubi, circondata da cherubini, sono creazioni del Moroni, del quale del resto esiste notoriamente nella stessa chiesa una figura di una Santa Chiara.[1] A troncare ogni dubbio, poi, intorno al quesito del vero autore della pala di Santa Maria Maggiore giunge a proposito la testimonianza di uno storico locale, Michelangelo Mariani, il quale, facendone menzione nel suo *Trento col Sacro Concilio ed altri notabili,* a pag. 74 ne fa autore appunto il bergamasco Moroni.[1] Osserveremo in fine che le imitazioni di quest'ultimo dalle opere del Moretto non sono tanto rare, e si potrebbe accennarne in diversi luoghi.

Non potendo dire nulla sull'autenticità o meno dei due dipinti esistenti in Crema e annoverati dal Da Ponte fra le produzioni artistiche del Moretto, rimarrebbe a fare qualche riserva su altre. Tali i casi del ritratto del così detto *botanico* nella Galleria del Palazzo Rosso in Genova, delle ante d'organo coi Santi Faustino e Giovita nella monumentale chiesa di Lovere al Lago d'Iseo (dove l'evidenza delle forme da sola vale a sbugiardare l'erronea tradizione e a restituirle al Romanino, come bene rilevò pel primo a suo tempo il Morelli),[2] delle tre Sante Martiri all'Ospedale Maggiore a Milano, di autore certamente meno caratteristico, e forse qualche altro caso.

Un equivoco da correggersi in una prossima edizione sarebbe quello per cui vengono indicati due quadri del Moretto in Santa Maria presso San Celso in Milano, mentre in realtà s'identificano in uno solo, in quello, cioè a dire, della Conversione di San Paolo, caduto da cavallo nella via di Damasco, già citato dal Vasari. Quando poi viene nominato il Frizzoni come quello che considera affatto destituita di fondamento l'attribuzione al Moretto di opere eseguite a fresco in detta chiesa, giusta l'asserzione del Torre nel suo ritratto di Milano, questi si trova costretto ora a ricredersi, da che gli venne fatto di osservare che sulle volte della chiesa, presso il quadro accennato, risaltano alcune figure di putti dipinti a fresco, i quali, porgendo propriamente i tipi consueti al Moretto, verrebbero a dar credito all'asserzione del Torre. Con che si verrebbe pure a stabilire (cosa fin qui non risaputa) che egli abbia soggiornato a Milano per qualche tempo; nè sarebbe fuori di luogo che ciò si sia verificato intorno il 1530, cioè in prossimità del tempo cui appartiene il suo autografo facsimilato nel volume di che ci occupiamo, dov'è detto fra altro da *Alexandro Bonvicino pictor* (in data 23 decembrio 1530) che gli occorreva andare a Milano per sue faccende.

Sotto la rubrica *Raccolte estere*, sfilano ben parecchie cose da tenere alta la fama del nostro artista anche di là delle Alpi. Basterebbe rammentare i suoi bei ritratti a Londra, la Santa Giustina della Galleria Imperiale di Vienna. Dei primi, nonchè della seconda, dà buone riproduzioni la pubblicazione di che ci occupiamo.

Non giustificato invece è l'enumerare che vi si fa fra le opere del Moretto la *Giuditta* di Pietroburgo, una perla di tipo giorgionesco, come apparisce già

[1] Avvertasi poi che a Trento esistono in casa dei baroni Salvadori dei ritratti lodati di G. B. Moroni. Inoltre avvi una tela di un'*Adorazione dei Magi* quivi aggiudicata al Moretto, mentre non v'ha dubbio che ogni buon conoscitore della pittura del tempo vi deve riconoscere la tavolozza dell'allievo, il Moroni.

[1] L'opera del Mariani fu stampata a Trento nel 1673.

[2] Anche la testimonianza di un pittore vissuto un secolo dopo il Moretto, dal Da Ponte invocata per riaffermare al Moretto queste ante, non è argomento sufficiente contro la reale evidenza, a meno che si riescisse a provare che i pregiudizi umani non sanno perpetuarsi per secoli.

dalla riproduzione annessa al catalogo della Galleria Imperiale russa, dove il quadro è registrato sotto il nome di Giorgione. Sarebbe stato più prudente quindi porlo sotto l'intestazione dei *Quadri di dubbia attribuzione*.

Dopo una rassegna dei pochi disegni che si conoscono di mano del Buonvicino, il testo si chiude con un'appendice, che contiene oltre al prospetto cronologico delle opere dell'autore e il facsimile della lettera sua, già accennata, un ragguaglio dei *Dipinti ora sconosciuti o perduti*. Alcuni di questi crediamo possano essere identificati. Le due tele, per esempio, indicate come esistenti anticamente nella chiesa di Sant'Agata a Brescia e rappresentanti San Giovanni Battista e il profeta Geremia, sarebbero le medesime che ora sono conservate nell'Ospedale Maggiore di Milano. Una Madonna col Putto, poi, fra San Giovanni Battista e San Gioacchino, « opera di merito distinto », già in casa Fenaroli a Brescia, deve essere lo splendido quadro dipinto ora in casa del march. Visconti Venosta di Milano; quella consimile, « ma di merito inferiore », come nota il Fenaroli, la tela di proprietà del sig. Giulio Mylius, pure in Milano (già raccolta Sofia Mylius).

Mentre di questi particolari potrà essere tenuto conto in altre eventuali edizioni, vuolsi avvertire che già è stata pubblicata dalla stessa tipografia una edizione più piccola con 20 eliotipie, nonchè un'altra in lingua francese.

Quanto alla prima, essa fu finita di stampare in Brescia il mese di settembre 1898 nella tipografia di proprietà del prof. Angelo Canossi, a cura e spese dell'Ateneo.

GUSTAVO FRIZZONI.

10.

Scultura.

M. GUGGENHEIM: *Due capolavori di Antonio Rizzo nel palazzo ducale di Venezia*. Venezia, MDCCCXCVIII, tip. Emiliana.

Il noto cultore dell'arte ha pensato opportunamente di riprodurre sotto diversi punti di vista le due statue di Adamo ed Eva di Antonio Rizzo, così giustamente apprezzate dal Burckhardt. E raccolte le notizie biografiche del loro autore, ha fatto rendere con tutta la cura di buongustaio, in belle fototipie, le due imagini vantate, per farne godere la bellezza, non evidente a tutti coloro che le guardano nella loro poco favorevole luce.

V.

11.

Architettura.

FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI: *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*. Rocca S. Casciano, Cappelli ed., 1899. Con 78 incis. e 20 tav. fuori testo.

Francesco Malaguzzi-Valeri, appassionato studioso dell'arte bolognese, ha pubblicato ora un volume a cui attendeva da molti anni con cura amorosa, e di cui già pubblicò qualche saggio in riviste italiane e straniere.

L'architettura nel Rinascimento, come dice anche il Burckhardt, fiorì a Bologna forse più che nelle altre città italiane. Lo studio quindi dell'arte architettonica in Bologna, durante il XV e il XVI secolo ha un'importanza maggiore di quello che non si creda, poichè essa fiorì a Bologna in modo parallelo, direi, al movimento artistico di tutta l'Italia, e si conserva ancora in molte forme integrali.

L'A. dunque si è ristretto fra le mura dell'antica, sontuosa città, ed ha esaminato i monumenti grandissimi, e i piccoli fregi in terracotta, tutto ciò che indubbiamente si connette all'epoca classica dell'architettura.

Ha sviscerato gli Archivi di Bologna, e dello Stato, ha frugato con amore e con fede, ed ha scoperto una infinità di notizie importanti sotto ogni rispetto.

D'ogni autore che lavorò in Bologna egli segue le orme giorno per giorno, si può dire che d'ogni lavoro egli sappia il procedere lento o rapido. Di moltissimi monumenti dimostra l'errore dell'attribuzione, e procede passo passo con i documenti, avvalorando o distruggendo le antiche credenze.

Nè l'opera di lui si arresta ai monumenti chè ancora sussistono, ma anche tratta di quelli che il tempo e gli uomini hanno distrutto.

L'A. conosce la vita intima di quei monumenti. Degli antichi palazzi egli sa la cronaca, e si può credere che abbia parlato con le pietre, e che esse gli abbiano raccontato la loro storia.

Gli antichi conventi hanno rotta la clausura per lui, e anche di essi egli conosce e ci fa conoscere la nascita e tutta la vita.

La forma narrativa con cui il libro è stato compilato dà un'attrattiva di più al bellissimo tema; ma se talora l'erudito avesse lasciato parlare l'artista e il critico, intorno ai caratteri particolari di stile e di forma degli edifici, il bel libro ci avrebbe guadagnato.

Lo storico doveva ricercare entro alle forme costruttive, che sono pure documenti importanti; ma evidentemente a lui premeva, come lascia intravvedere nella prefazione, di dare con lo studio degli antichi edifici del Rinascimento, un quadro delle condizioni interne della città, quadro che illumina e spiega la sontuosità della vita d'allora. Dimodochè i ricchi palazzi e gli austeri conventi si vedono animati, e la città libera, ricca e dotta appare illuminata da una luce che splende chiaramente in ogni angolo nascosto.

L'edizione del Cappelli è ricca ed elegante, eccel-

lenti le molte fotografie del Poppi e le riproduzioni del Danesi in incisioni e in tavole fuori testo.

a. j. r.

ALESSANDRO BELLUCCI: *Sulla scala esterna del Palazzo del Popolo* (con piante e disegni). Perugia, 1899.

È una vecchia questione su cui molti han tanto discusso e talvolta anche troppo accademicamente, senza che si sia mai potuto giungere ad una pratica conclusione.

Adesso il Bellucci pubblica un lavoro, ch'egli lesse come relatore innanzi al Circolo della « Riunione artistica » di Perugia, nel quale, con copia di argomenti e con calore, si prova a dimostrare la sconvenienza di costruire una scala a due bracci nel famoso Palazzo del Popolo, e come invece, pel decoro di esso, sia necessario appigliarsi al mezzo della scala di fronte, somigliante a quella che doveva esservi in origine.

E. M.

POMPEO MOLMENTI: *Il Palazzo dei Dogi e la Biblioteca di San Marco.* Estratto dagli *Atti del R. Istituto Veneto,* tomo LVII. Venezia, tip. C. Ferrari, 1899, pag. 11.

Le voci allarmanti corse sul Palazzo dei Dogi hanno dato occasione al Molmenti di prendere ancora una volta la parola a difesa e a maggior gloria della sua Venezia, e per una questione che interessa tutto il mondo civile. Così le nostre vecchie e gloriose città italiane avessero ognuna un cavaliere altrettanto vigile!

Riassunte brevemente le tristi vicende che il Palazzo e la Biblioteca di San Marco ebbero in gran parte comuni dopo la caduta della Repubblica, e mostrati i danni che la Biblioteca recava al Palazzo fin quasi dal suo primo trasferirsi colà, viene provando luminosamente che tale tristissima condizione di cose deve cessare, e al più presto, se si vogliono evitare guai maggiori ed irreparabili. I volumi, da 50,000 che erano, sono cresciuti a più che 400,000, senza contare 12,000 manoscritti, e la Biblioteca e il Palazzo non fanno che danneggiarsi sempre più a vicenda. Questa minaccia seriamente la statica del Palazzo, impedisce l'apertura della loggia Foscari, impaccia persino e ritarda i lavori più urgenti di restauro e consolidamento. E, a sua volta, una delle più antiche e insigni raccolte d'Italia e del mondo deperisce, si disordina, si disperde, perchè lo spazio è disadatto e ristretto.

Che dunque la Biblioteca si trasferisca vicino alla sua antica sede, nel Palazzo della Zecca, capace e adatto.

Allora il glorioso Palazzo dei Dogi potrà essere restituito alla dignità primiera e divenire tutto un Museo di storia veneziana; e la Biblioteca potrà aprirsi ad una nuova vita, con ben maggiore utilità per gli studi che non abbia fatto finora.

Noi, alla voce autorevole del Molmenti, uniamo i nostri voti più caldi perchè chi può, e *chi deve,* non aspetti a muoversi quando qualche rovina irreparabile avrà reso inutile ogni provvedimento.

G. B.

12.

Arti minori: miniatura, musaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legature di libri, ecc.

FEDERIGO ARGNANI: *Il Rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza.* Faenza, tip.-lit. G. Montanari, MDCCCXCVIII.

Il testo contiene le relazioni dell'A., intorno alle ricerche di ceramiche faentine in musei pubblici e privati e ai pavimenti maiolicati di chiese e cappelle d'Italia. È scritto con l'antico affetto che l'A. nutre per le produzioni gentili della città sua, e di cui già diede bella prova col libro sulle ceramiche e maioliche faentine (1889). Intento a rivendicare a Faenza la sua fama, ha bene accolto, in un'appendice al suo volume, una serie preziosa di documenti inediti a lui ceduti da un altro strenuo propugnatore della nobiltà artistica faentina, dal Malagola; e si è studiato di determinare il predominio de' Faentini nell'arte ceramica italiana. Al testo fanno seguito in un secondo volume quaranta tavole, dove le antiche maioliche sono riprodotte dall'A. stesso a perfezione. Invece dell'acquerello, pare che l'A. abbia fatto uso di vernici stagnifere, di zaffera e di manganese, tanta è la esattezza delle riproduzioni, la verità, la sincerità loro.

V.

13.

Arti grafiche.

A florentine Picture - Chronicle, being a series of ninety-nine Drawings representing scenes and personages of ancient history sacred and profane by Maso Finiguerra *reproduced from the originals in the british Museum by the imperial Press, Berlin, with many minor illustrations drawn from contemporary sources and a critical and descriptive Text by* SIDNEY COLVIN, M. A., *keeper of the prints and Drawings in the british Museum.* London, Bernard Quaritch, 1898.

È un'edizione tra le più splendide che abbia viste da molti anni l'Europa, fatta con lungo studio e

grande amore dall'illustre conservatore del gabinetto delle stampe e dei disegni nel *British Museum*. Contiene le riproduzioni della cronaca figurata fiorentina, che l'A. attribuisce a Maso da Finiguerra, cioè del libro prezioso acquistato prima del 1840 in Firenze dall'incisore Ed. Schaeffer di Heidelberg, e ceduto infine da John Ruskin al museo britannico.

Con molta dottrina l'A. esamina le fonti medievali delle cronache figurate, accenna ai popolari compendi derivati da Eusebio, Orosio, Agostino, Sant'Isidoro, Clemente d'Alessandria, Vincenzo di Beauvais, e alle cronache figurate con miniature e con incisioni in legno. Non essendogli noti i disegni recentemente scoperti, eseguiti da Giusto pittore per la cappella di Sant'Agostino in Padova, esalta le miniature di Leonardo da Besozzo, che sono una copia degli affreschi da quello eseguiti. Quindi esamina la cronaca fiorentina, che giudica disegnata intorno al 1460, forse con lo speciale intento di inciderla, da un orefice, sotto l'influenza di Donatello nelle forme ornamentali e realistiche, e con evidenti rapporti, dice l'A., col Pollaiuolo.

L'orefice, secondo la ipotesi dell'A. stesso, è Maso da Finiguerra: dalla biografia del celebre niellatore, dai documenti della sua vita ha cercato fondamento alla supposizione, e più ancora nel fatto che una serie di disegni degli Uffizi, aventi una stretta affinità con la Cronaca, sono ascritti tradizionalmente a Maso. E tanta è la persuasione dell'A. sulla giustezza della ipotesi, da farlo esclamare: *aut Finiguerra, aut Diabolus!* Quantunque noi ammiriamo la ingegnosità degli argomenti dell'A., quantunque ci sembri importante la cronaca sotto molti aspetti, pure non possiamo convenire nell'attribuzione. I disegni di Firenze ci sembrano molto più sodi di forma, molto più semplici e sicuri nella disposizione varia dei piani d'ombra e di luce, nello studio degli scorci e del movimento. Al paragone, l'autore della cronaca sembra un calligrafo, che si diverta a far ghirigori, riccioli, svolazzi, fettuccie, festoni, alberi stellati e figure d'una grande convenzione e maschere di vecchi. Anche le più belle pagine, quelle sopratutte di Orfeo (tav. 28-29), lasciano questa impressione di cincischiato, di prossimo sì ai disegni attribuiti a Maso di Finiguerra, ma di uno spirito ben differente, che raccolse in sè molte forme della vita artistica fiorentina antiche e nuove, e le riprodusse con facilità, come per spasso.

Par che le forme manchino di quella plastica forza, che si vede nei disegni attribuiti a Maso, e che piuttosto s'ispirino a modelli antichi nelle roccie erte, a strati, a scaglie; negli alberi che sembrano polipai; negli ornati a larghe e arricciate foglie gotiche; nelle fettuccie o nei nastri, che s'aggirano e svolazzano fuor dalle braccia, dalla testa, da per tutto; nei rotuli che si spiegano come fascie infantili. E ci è in tutto una bizzarria non regolata dalle leggi dell'arte, nei pennacchi enormi degli elmi; nel cavallo di Giosuè che ha la testa di un delfino; nell'arca di Noè, una gran casa, che riempie il foglio, formata di assi di legno inchiodate; nel berrettone a barca interminabile della Sibilla Delfica; nelle lingue di fuoco che s'avvolgono come meandri o volute intorno a Ercole; nella corona di Re Mida, che s'innalza come una cupola col suo cupolino e con un fascio di piante sopra; nel campo, tutta una biblioteca sparsa al suolo, su cui sta Minosse. Si direbbe che l'autore della cronaca si è ispirato più a burattini che a uomini; ha riprodotto più giuocattoli che cose vive.

L'A. si è provato a fare ravvicinamenti delle opere del genio artistico con questi disegni: le une e le altre sono nella stessa lingua toscana, ma le frasi, benchè suonino similmente, hanno grande differenza tra loro per bellezza e solennità. V.

LUCA BELTRAMI: *Il cavalier Bernino caricaturista (nel III centenario dalla nascita)*. Con disegni inediti. Milano, MDCCCXCVIII pag. 22.

Di quest'altra singolare attitudine del grande e versatilissimo artista aveva fatto appena un cenno fuggevole il Baldinucci, nella sua *Vita del Bernino;* ma la notizia era rimasta lungamente inavvertita e senza prove dirette; tanto numerose e tanto grandi erano le manifestazioni di quell'ingegno, che non si badò a questa qui più modesta. E molto opportunamente ora, col suo garbato opuscoletto, il Beltrami completa le parole del biografo, presentando, quasi a commento figurato, undici interessanti caricature berniniane, che egli trasse fuori dalla collezione Corsini di stampe e disegni (poteva trarne altre dalla raccolta chigiana).

Alla caricatura il Bernini aveva avuto dalla natura stessa le più essenziali e felici disposizioni: una straordinaria e precoce bravura nel disegnare, e nel cogliere e riprodurre le fisionomie, sì da meravigliare, ancor giovinetto, co' suoi prodigi Paolo V Borghese e il cardinal Barberini; quella pronta e viva arguzia di spirito che tanto giova ad avviare l'occhio e la mano nei segreti della caricatura. Il suo spirito fu notato ed ammirato persino in Francia; ed egli non si peritò di adoperarlo, con antica libertà e familiarità, pur in mezzo ai più solenni personaggi di quel secolo così formalista. E a queste qualità si aggiunga pure quel retto buon senso che lo fece essere così modesto anche tra gli onori più straordinari.

Le caricature, a penna, non portano la firma dell'autore, ma che siano del Bernini non vi può esser dubbio: con molta probabilità sono di sua mano anche le indicazioni manoscritte de' soggetti: ciò che si potrebbe, crediamo, accertare con sicurezza.

Il Beltrami le assegna, assai ragionevolmente, quasi tutte al pontificato di Urbano VIII. Tra personaggi

d'alto affare, cavalieri e prelati, troviamo anche gustose macchiette popolari: anzi queste sono forse tra le più riuscite, perchè liberamente osservate e prescelte, e non sollecitate dai soggetti medesimi: in esse osserva conchiudendo il Beltrami, l'artista potè lasciare libero corso a quella comicità che presenta tutto lo spirito, la sapiente concisione e la satira della moderna caricatura.

Insieme con le caricature, il Beltrami pubblica anche il primo abbozzo a matita della celebre estasi di Santa Teresa: nuova prova, se ce ne fosse bisogno, dell'importanza grandissima che il Bernini dava alla perizia nel disegnare. G. B.

14.

Arti tessili e costume.

SCHNUTGEN: *Neuentdecktes Sassanidengewebe in St. Kuuibert zu Kölu.* Estratto dalla *Zeitschrift für christliche Kuust.* XI Jahrgang (mit Lichtdruck, tav. V).

Importante è la scoperta fattasi di un tessuto nel reliquiario di San Cuniberto a Colonia, corrispondente a quello che adorna le antine del paliotto di Wolvinio in Sant'Ambrogio a Milano. Esso ci dà il modo di ricostrurre i due frammenti di stoffa in quelle antine, specialmente nella parte mediana. L'A. ritiene che appartenga alla fine del regno de' Sassanidi, al VI o VII secolo, e di tale opinione sono alcuni dotti, come il Riegl di Vienna e il Lessing di Berlino. Si può tuttavia dubitare che la stoffa sia di fattura persiana, e pensare che piuttosto appartenga a fabbrica orientale sotto influssi persiani, tanto più che la palma del mezzo non ha la consueta forma dell' *home* persiano.

V.

MISCELLANEA

SPIGOLATURE.



Sculture romaniche nella corte dell' Università ferrarese
(Fotografia dell' ing. Carlo Turchi)

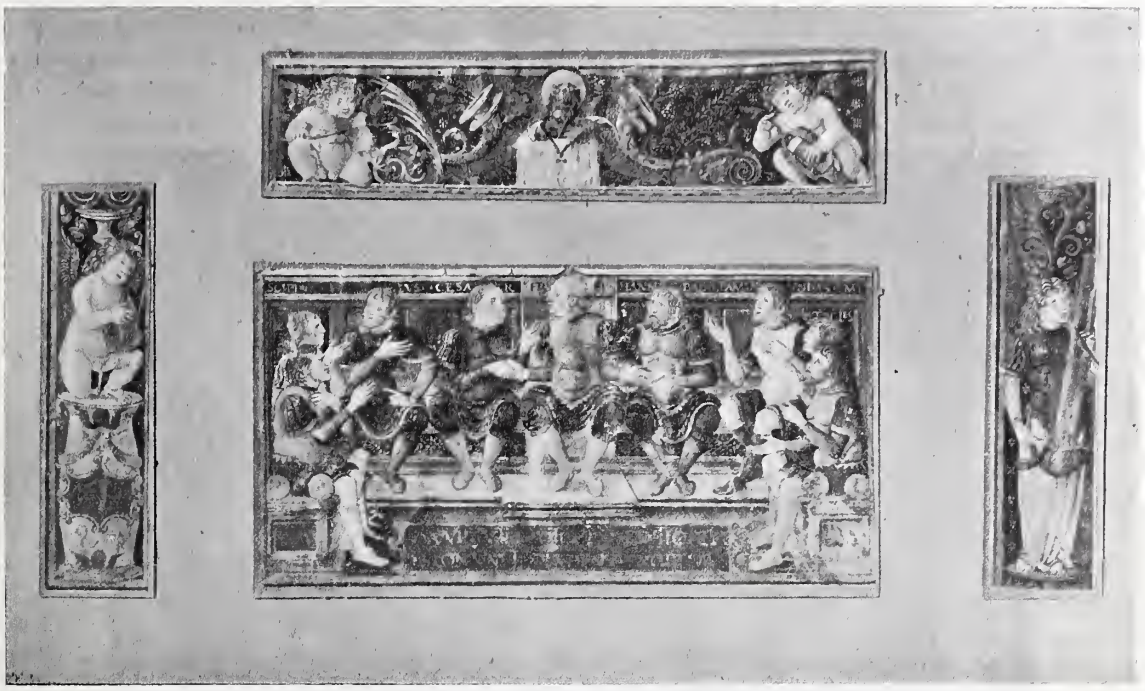
Ancora delle due sculture romaniche nel Museo dell'Università di Ferrara. — Nel fascicolo X-XII dell'*Arte* pubblicammo la fotografia di due sculture romaniche, che ora riproduciamo da altro punto di vista, perchè si veda l'evidente correlazione del capitello con quelli pubblicati nelle *Gallerie Nazionali Italiane* (anno III), e specialmente con uno che si vede nella cella campanaria della *Ghirlandina* di Modena.

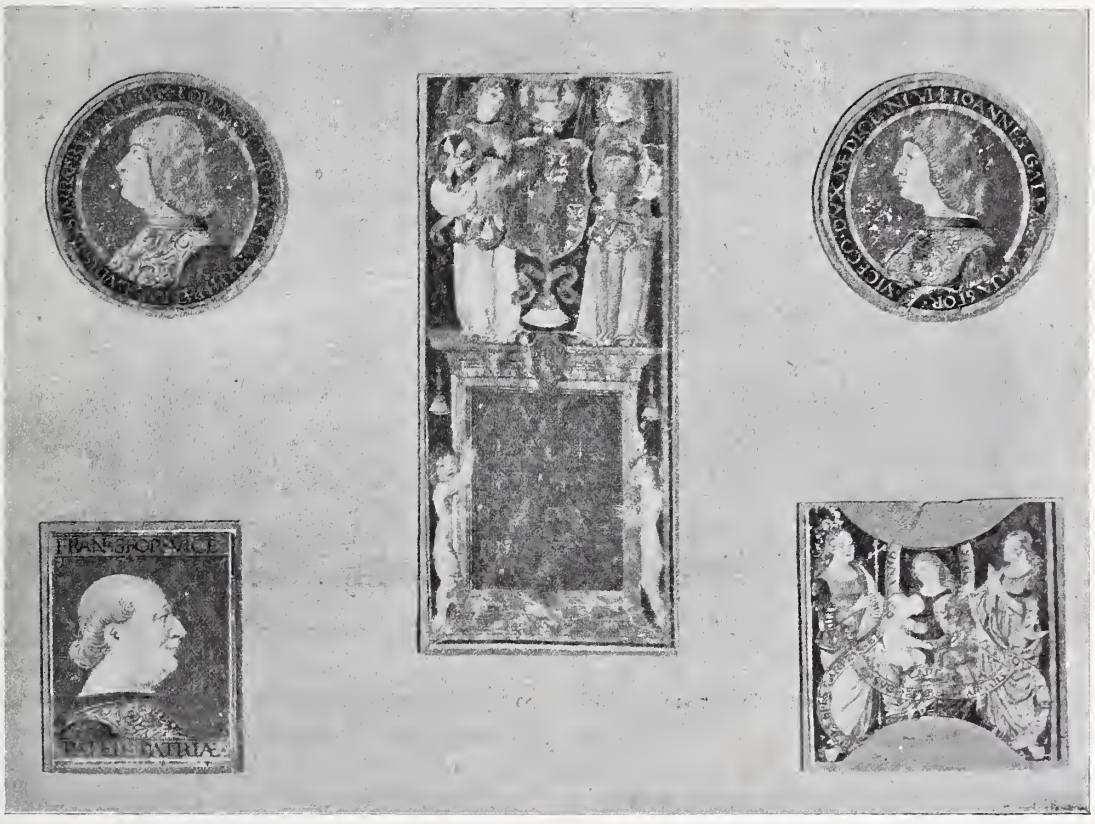
V.

Ancora di Antonio da Monza miniatore. — In un magazzino della galleria degli Uffizi abbiamo avuto la fortuna di ritrovare alcuni frammenti di un libro miniato, evidentemente della stessa mano che miniò il libro d'Ore di Bona di Savoia e gli altri codici da noi ricordati nell'*Arte* (fasc. III-V). Bastano, a persuaderne il lettore, le riproduzioni che qui diamo di quei frammenti.

V.

La Cornice della « Notte » del Correggio. — Nella chiesa di San Prospero a Reggio d'Emilia, sull'altare ove stava il capolavoro del Pittor delle Grazie, la « Notte », vanto della Galleria di Dresda, si vede ora la torbida copia del dipinto in una magnifica cornice in legno larice colorato di bronzo. Ma sotto la brutta coloritura moderna, qua e là, ove la vernice si va staccando, riscintilla l'oro antico. È evidente che la cornice è la stessa in cui stette l'originale del Correggio; e ne assicurano la finezza delle modanature e dell'intaglio de'capi-

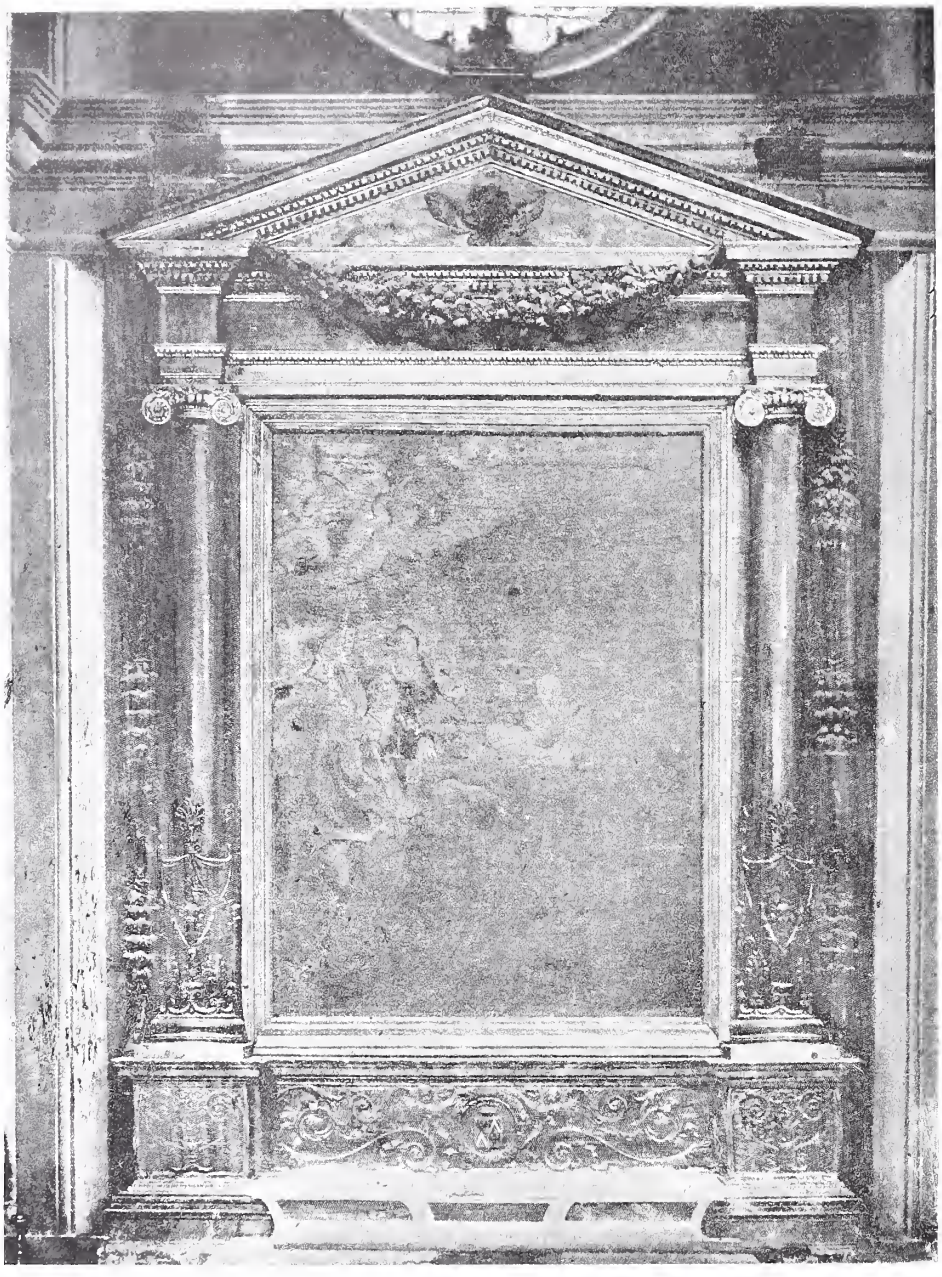




Frammenti di un libro miniato da Antonio da Monza. (Galleria degli Uffizi)

telli, il fogliame eseguito con verità e mosso con eleganza, lo studio accurato delle frutta componenti i festoni e le ragionevoli loro legature.

L'altezza massima è di metri 5.01; la larghezza 3.30.



Cornice della « Notte » del Correggio nella chiesa di San Prospero a Reggio d'Emilia

L'arma Vezzani Pratonieri entro la corona di fiori, che si vede nel basso, è recente. V.

Ancora sull'età della Basilica Ambrosiana. — Nel fasc. XX, 1898, dell'*Archivio Storico Lombardo* l'architetto Luca Beltrami ha risposto all'articolo pubblicato nell'*Arte* (fasc. VI-IX, 1898) concernente l'età della basilica di Sant'Ambrogio in Milano.

Ma nella medesima risposta egli ha incluso parecchi severi appunti agli articoli pubblicati nel *Politecnico* dal sig. Diego Sant'Ambrogio, senza menomamente accennare nè al loro autore nè a quel periodico, e il sottotitolo del suo articolo « *a proposito di recenti pubblicazioni* » non basta certo a togliere l'equivoco, nel quale sarà caduta la massima parte dei lettori, attribuendo a me sottoscritto, che solo vi sono replicatamente nominato, le opinioni di cui giustizia vuole che il Sant'Ambrogio abbia così l'onore come la responsabilità. Esse riguardano il mosaico absidale, il ciborio, il pulpito, l'altare d'oro e la supposta basilica a co-

lonne intermedia all'attuale e alla primitiva; tutte cose di cui io non ho detto neppure una parola, considerandole estranee alla mia tesi.

Altra affermazione inesatta del Beltrami si è che la mia confutazione possa dirsi esclusivamente appoggiata sopra considerazioni stilistiche d'alcuni particolari decorativi, trascurando la parte costruttiva; mentre al contrario una metà dell'articolo concerne quest'ultima parte, e molte osservazioni del Beltrami si riferiscono appunto ad essa, trascurando egli affatto di rispondere a ciò che concerne l'ornamentazione: la qual lacuna permetterebbe di supporre che poco o punto avesse ormai da ridirvi, giacchè nell'architettura romanica in genere e nella controversia sulla basilica milanese in ispecie l'ornamentazione presenta non minore importanza della statica e dei dati storici.

Quanto a certi dati storici, ai quali il Beltrami dà gran peso e perciò torna ad esporli nel suo ultimo scritto, è verissimo che non ne parlai, non già che non ne tenessi conto: non ne parlai perchè mi pareva, come ora mi pare, che essi non rechino alcuna luce alla determinazione dell'età di Sant'Ambrogio. A che si riducono infatti questi dati positivi che il Beltrami dice d'aver raccolti ed ordinati colla maggiore diligenza? Si riducono alla costruzione delle absidi, del campanile dei monaci e d'un atrio, e alla sopraelevazione dell'altare e del ciborio. Ma la struttura delle absidi è indipendente dal resto della basilica, come riconosce lo stesso Beltrami: poterono quindi essere costrutte così al tempo della basilica a colonne, come di quella a piloni, nè servono ad indicare l'età di quest'ultima. Lo stesso dicasi del campanile, che non ha alcun addentellato colla basilica. Documenti anteriori al mille accennano ad un atrio o recinto corrispondente all'atrio attuale; ma lo stile di quest'ultimo lo dice sostituito al primo, contemporaneo alla porta, di cui il Cattaneo indicò i resti, che hanno appunto lo stile del IX secolo: il Beltrami, che nel suo primo scritto aveva tentato di confutare la dimostrazione del Cattaneo, nel suo ultimo articolo abbandonò il campo.

Resta la sopraelevazione dell'altare e del ciborio. Questa importò anche la sopraelevazione del piano attorno all'altare, ossia del presbiterio, e nella chiesa attuale i piloni corrispondenti al presbiterio, siccome poggiano sul piano di questo che è più alto del piano generale della chiesa, sono naturalmente più corti di tutti gli altri che poggiano sul piano più basso: da ciò il Beltrami deduce che siano contemporanei, essi e di conseguenza tutti gli altri colle relative volte, alla sopraelevazione dell'altare avvenuta nel IX secolo, perchè concordano colla sopraelevazione stessa; mentre con questa, secondo lui, non avrebbe potuto accordarsi la primitiva basilica a colonne, inferiore all'attuale di circa un metro. Ma sopra l'antico piano posavano anche, e vi posano ancora, le quattro colonne del ciborio, e quando si sopralzò l'altare come si rimediò allo sconcio? coll'interrare e coprire per circa un metro la parte inferiore delle colonne stesse! Potrebbe quindi credersi che altrettanto si fosse fatto per le colonne della campata corrispondente all'altare: non è però necessario supporre un ripiego tanto elementare: poterono benissimo lasciar intatte le colonne e provvedere con una o più gradinate all'accesso del presbiterio, ricorrendo ad uno dei mezzi che si vedono applicati in tante chiese romaniche ed anche in altre più antiche, le quali hanno il presbiterio elevato sul piano delle navi. Perciò io non giungo a vedere nella sopraelevazione dell'altare di Sant'Ambrogio quella *risposta decisiva* che vi scorge il Beltrami.

Questi, collegando tale sopraelevazione cogli abbellimenti dell'altare preziosissimo e del ciborio, colla costruzione delle absidi e l'inalzamento del campanile, ne deduce essere ovvio che il compimento di tanti lavori reclamasse anche il totale rinnovamento della vetusta basilica! Ma se l'aver fatto molto permette di supporre che si possa esser fatto ancora di più, permette pure di supporre che si credesse d'aver già fatto abbastanza: siamo sempre nel campo sconfinato e vano delle ipotesi!

E l'ipotesi che l'attuale Sant'Ambrogio sia del IX secolo è tale da far riconoscere allo stesso Beltrami che, *a primo aspetto, può far meravigtia,* che *può parere eccessiva,* che *può ispirare diffidenza:* egli però la difende, parendogli ancor meno accettabile l'opinione che sia del secolo XII, perchè allora la basilica dovrebbe esssersi ricostrutta tra il 1117 e il 1144, ossia in soli 27 anni, che egli trova assolutamente insufficienti a spiegare le successive fasi, di cui la basilica conserva le traccie; come pure a spiegare gli inizi e lo svolgersi e il propagarsi d'un nuovo stile architettonico. Osservo anzitutto che non trattasi di 27 anni precisi: nel 1117 si ebbe un tremendo terremoto, ma non risulta nè che allora cadesse la vecchia basilica, nè che allora si riedificasse, nè il Beltrami vorrà negare che se essa trovavasi in corso di costruzione non avrebbe potuto rimaner salva, giacchè, secondo lui, la basilica esisteva già da tre secoli, ed ancora esiste. La sua ricostruzione può quindi supporsi anteriore al 1117, e, ad ogni modo, anteriore a quell'anno la costruzione d'altre chiese del medesimo stile, di due delle quali durano ancora degli avanzi (Santa Maria d'Aurora a Milano, Santi Fedele e Fortunato presso Vicenza).

Per l'evoluzione dello stile dalle origini al compimento di Sant'Ambrogio abbiamo quindi almeno mezzo secolo e per le vicende della basilica più di 27 anni, sebbene anche solo i 27 basterebbero a spiegarle. Le vicende maggiori toccarono alla cupola o tiburio. Secondo il Beltrami, dapprima non s'era pensato ad assegnare alla campata della nave comprendente l'altare un'altezza maggiore delle altre; ma poscia si volle rialzarla per metterla in maggiore armonia coll'alto ciborio, senza tener conto delle differenze statiche, le quali più

tardi ne cagionarono la rovina e necessitarono, verso la fine del secolo, la costruzione d'una nuova cupola. Tali provvedimenti sembrano al Beltrami spiegabili in un organismo vecchio di oltre tre secoli, ma non in una costruzione del secolo medesimo. Si noti però che i tanti provvedimenti riduconsi in sostanza a due, giacchè l'ultima ricostruzione non fu che la necessaria riparazione alla caduta del primo tiburio, riguardo al quale sono da farsi due osservazioni.

Per accorgersi che sopra l'alto presbiterio e il torreggiante ciborio la volta della nave appariva troppo bassa non occorreva fosse passato molto tempo dalla costruzione, nè occorreva molto tempo per decidersi (se non v'erano ostacoli) a porvi rimedio. Se ne ha una prova nella vicina facciata della stessa basilica, costrutta senza aver pensato a farvi o a rinnovarvi davanti un atrio; ma poco dopo compiuta la facciata si pensò all'atrio e ve l'aggiunsero coprendo una parte della sua ornamentazione: lo stesso potè accadere del tiburio. Se non che a me pare che al primo tiburio possa essersi pensato fin dall'impianto della basilica e siasi perciò costruito appena eretti i piloni, i quali se non si fecero più grossi degli altri, ciò non era necessario per sostenere un tiburio coperto da semplice tetto a travature come era il primo: che se esso cadde insieme alla prima campata delle volte, questo non avvenne per difetto delle pile, ma perchè il tiburio per la sua leggerezza non oppose sufficiente controspinta alla spinta delle volte. La caduta e la ricostruzione del tiburio non rende dunque impossibile il rinnovamento della basilica nel secolo XII, e nel supposto periodo dei 27 anni.

Tale periodo basta pure per l'aggiunta dell'atrio davanti alla facciata già compiuta, anche secondo il parere del Beltrami: egli infatti ammette che l'atrio possa essersi costruito *pochi anni* dopo la facciata, e questo vale tanto pel IX come pel secolo XII. Così accadde pel campanile dei canonici, i quali, gelosi e poco amici dei monaci, avranno pensato a farne un monumentale testimonio dei loro diritti e della loro dignità presso le nuove costruzioni monacali: se tardarono una trentina d'anni dopo l'inizio di queste, tardarono anzi molto!

Per la parte materiale tal numero d'anni non è scarso: vediamo ora se può dirsi altrettanto per la parte artistica.

Procedendo dal presbiterio verso l'atrio l'ornamentazione va gradatamente modificandosi, ma continua sempre lo stesso tipo fondamentale: un periodo di trent'anni basta a spiegarne il normale rinvigorimento, tanto più che della sua maniera si hanno gl'inizi nei ruderi di Santa Maria d'Aurora, anteriore al detto periodo. Un salto solo, una differenza che parrebbe inesplicabile, si riscontra in alcuni pezzi; ma essi rimontano al IX secolo: questo si cercò di chiarir bene nell'articolo dell'*Arte,* e il lettore non troverà che fosse opera inutile, come non avrebbe trovato inutile una risposta del Beltrami in proposito.

Mentre si lavorava alacremente alla basilica di Sant'Ambrogio, non meno alacremente si lavorava ad innumerevoli chiese e monumenti del medesimo stile in Italia e oltr'alpe. Dal loro confronto col Sant'Ambrogio il Beltrami deduce che la minore perfezione di questo indichi la sua maggiore antichità e che questa non possa limitarsi ad un breve periodo, ma estendersi a... tre secoli! Nell'articolo precedente cercai di mostrare, fermandomi agli esempi citati dal Beltrami, che la differenza tra Sant'Ambrogio ed altre chiese dell'XII secolo consiste più che altro in varianti e in tentativi più o meno felici che non si riesce a disporre in un ordine cronologico recante sempre maggiori perfezionamenti. Il Beltrami farebbe qui pure cosa utile a dimostrare partitamente che ciò non è, non dimenticando la sua asserzione recente che l'ammettere solo un mezzo secolo di divario fra le cattedrali di Modena o di Parma e il Sant'Ambrogio di Milano non sia altro che ammettere una rapidità *assurda* e *fenomenale.*

Nell'ultimo scritto egli chiama al confronto anche le chiese medievali di Francia che potè (lui fortunato!) rivedere poche settimane or sono, trovandovi un tale progresso rapporto alla nostra basilica da richiedere un lungo intervallo di tempo per spiegarlo. Egli dice che su questo campo vorrebbe portata la discussione, e ve la porti, egli che ne ha i mezzi! Si avverta intanto che anche nelle sculture medievali solo al nostro tempo si è riconosciuta la singolare valentia dei francesi rapporto alla scultura italiana, che appena può reggere al confronto: eppure v'è contemporaneità e non rimane se non a riconoscere un mirabile parallelismo di risveglio fra i due paesi. La valentia francese si esplicò in mille modi, ma quanto al punto essenziale della presente controversia, ossia le volte a costoloni incrociati che formano la base dell'architettura lombarda o romanica e il vanto della basilica ambrosiana, gli abilissimi francesi vi si arrabattarono attorno per due secoli, e questo dopo che, secondo i cronisti del tempo, il nostro San Guglielmo aveva recato loro il contributo del sapere degli architetti italiani: se allora si fossero girate già da due secoli le superbe volte di Sant'Ambrogio, come mai San Guglielmo, quasi milanese, non ne avrebbe portato loro la notizia? come mai non le avrebbe ripetute nei quaranta monasteri che vi eresse? Il Beltrami non ci ha manifestato che pensi di questo piccolo aneddoto storico, e creda pure che valeva proprio la pena di palesarcelo.

Per convincere il lettore della difficoltà di racchiudere nel secolo XII lo svolgimento dello stile romanico, il Beltrami nell'ultimo suo articolo ricorre alle molteplici difficoltà costruttive da superarsi; quando invece nell'articolo pubblicato in «*Ambrosiana*» egli

volle persuaderlo che tale riforma tre secoli prima non era poi tanto difficile, disse che in sostanza non si trattava che d'una semplice trasformazione dei sostegni monoliti in sostegni necessariamente piú massicci! Non voglio ripetere ciò che già scrissi in proposito; noterò solo che, dati gli elementi architettonici esistenti in Sant'Ambrogio, i quali costituiscono la vera essenza dell'architettura romanica, ogni costruttore fornito di pratica e d'ingegno poteva introdurvi senza ritardo varianti e perfezionamenti: ciò è accaduto ed accadrà sempre dopo qualsiasi felice innovazione ed in qualsiasi ramo dell'attività umana. Mi si permetta da ultimo di citare nuovamente il fatto che, applicato in Francia, dopo due secoli di tentativi, il sistema delle volte a costoloni incrociati, in meno di cinquant'anni esso si sparse dovunque. In cinquant'anni del sec. XII, quando un nuovo e potente fervore di vita scuoteva l'Europa, erano troppo difficili dei perfezionamenti architettonici; nelle barbarie del secolo IX non era troppo difficile la costruzione d'un edificio che ancora sveglia l'ammirazione; non era troppo difficile perchè se ne trova l'embrione al tempo dell'Impero Romano...; via! qui traspare il partito preso, e se non si vuole che questo si dica o si pensi, convien addurre delle ragioni migliori.

G. B. Toschi.

NOTIZIE VARIE.

Esposizione berniniana in Roma. — Il Comitato per le feste berniniane, dopo aver superato alcuni ostacoli che si frapponevano al disimpegno del lodevole cómpito propostosi, ha finalmente iniziato la sistemazione definitiva del materiale prezioso della Mostra nel palazzo de' Conservatori al Campidoglio, concesso graziosamente dall'onorevole sindaco, principe Emanuele Ruspoli.

Sicchè ne' primi giorni dell'aprile prossimo si inaugurerà la bella esposizione, che certo riuscirà molto grata al pubblico. In essa, oltre ai numerosi disegni di mano del grande artista del Seicento, figureranno anche alcune statue, fra le quali uno dei busti del cardinale Scipione Borghese della R. Accademia di Venezia, il busto d'Innocenzo X della Galleria Doria e quello di Alessandro VII della Biblioteca Chigiana. Per ora non dico di più, riservandomi di discorrerne a proposito della inaugurazione prossima.

S. F.

Esposizione dell'opera di Francesco Bartolozzi nel Gabinetto Nazionale delle stampe in Roma. — Il giorno 29 gennaio, nel Gabinetto Nazionale delle stampe, si è inaugurata l'importante Mostra dell'opera di Francesco Bartolozzi, il principe degl'incisori moderni, il quale, uscito da poco da un ingiusto oblio, è oggi talmente apprezzato che le sue stampe sono ricercate avidamente dagli studiosi.

La ricca collezione, composta di 153 esemplari, scelta e ordinata sotto la direzione di chi presiede a quell'istituto, dimostra tutto il ciclo artistico del Bartolozzi, dalle prime prove edite in Venezia dal Wagner fino alle ultime eseguite in Londra. In tal modo le diverse maniere dell'arte sua appaiono complete innanzi agli occhi del visitatore, il quale può così ricostruire col pensiero la personalità dell'incisore, meravigliosa ne' tanti e variati aspetti che va assumendo, durante la sua lunga e luminosa carriera.

Per ordine cronologico ricordo la SS. Trinità e l'Apoteosi di Diana, tratte da pitture di Giacomo Quarana, e un elegante paesaggio da Francesco Zuccarelli. Indi viene la splendida e numerosa serie di stampe a *pointillé*, a *fumo* e colorate a varie tinte, nelle quali si vede adoperata la fusione delle diverse tecniche. È questa, in complesso, una rassegna imponente di ritratti, di scene storiche e allegoriche, cavate in gran parte dalla mitologia classica, di simboli, di episodi teneri e infantili, presi dalle vite d'ogni giorno, e perfino di biglietti teatrali, per ballo e per concerto, tutti attraenti per le loro foggie varie e gentili.

La raccolta è anche preziosa perchè presenta una quantità di esemplari avanti lettera e avanti iscrizione.

Degni di nota sono i ritratti della famosa pittrice Rosalba, della principessa Sofia Matilde, della Kauffman, di Miss Wallis, di Edward Thurlow e di Giorgio III re d'Inghilterra, rappresentato in una scena di caccia, i quali ultimi offrono delle prove interessantissime avanti lettera, e principalmente di Miss Farren, bellissimo pel disegno, per la morbidezza e per la dolcezza della espressione.

Fra le scene storiche tengono il primo posto la morte del conte di Chatam, di cui havvi una prova avanti iscrizione, piena di vita e di movimento, e l'arresto di Luigi XVI al ponte di Varennes, un'acquaforte avanti lettera di molta importanza.

È degna altresì di ricordo la splendida incisione colorata in rosso « Giove ed Io » riproducente la nota pittura del Correggio. Framezzo alle stampe si osserva una raccolta di disegni dell'artista, esposti dal commendatore Canevari. Sono schizzi a penna e disegni a lapis e a colore, raffiguranti scene storiche, putti, angeli, teste muliebri, particolari anatomici. Caratte-

ristiche una figura di uomo dalla testa china e istupidita con la seguente iscrizione fatta di pugno dall'artista: « Uno che era nella barca di Magonza che vomitò », e una graziosa bambina dormente nella sua sediola di vimini, con queste parole: « Fatta da me F. Bartolozzi l'anno 1796 per la Sig^ra Maria Fabbris, essendo una bambina della quale essa aveva cura, essendo figlia di Lavigi Borghi. Mio particolare amico ». Ricordo anche il disegno rappresentante « Anfitrite ed un tritone », uno de' più belli, donato al Gabinetto dal sig. Kempner.

Nell'esposizione non mancano i ritratti del famoso incisore, uno rappresentato in compagnia di Agostino Carlini e di Giambattista Cipriani, opera dello Smith, e l'altro a solo di Rober Marcuard.

Finalmente due autografi posseduti dal cav. Azzolini, che qui riproduco, formano la curiosità dei frequenti visitatori, perchè rivelano il carattere del grande fiorentino.

« *Sig. Molton Stimatissimo,*

« North End 27 gennaio 1786.

« Perdonerà se lo incomodo con la presente, ma l'impertinenza e la porcheria della stampatrice che per la seconda volta mi manda delle prove che non si farebbero al più minimo degl'incisori, benchè io ne sia uno, solo resto sorpreso che trovi chi la impieghi e meriterebbe morir di fame, e gli dica da mia parte che è una porcha, a me non deve importarmi se il rame sia bene stampato o no, ma per l'onore del povero Cipriani e per la pena che ò avuta di raccomdarlo per niente almeno che abbia la sodisfazione di aver due buone prove che non fossero sporche per tutto, ma se ciò non posso avere ci vorrà pazzienza è far di meno, lo prego dei miei rispetti al sig. Torre e con tutto l'ossequio mi dico

« *Suo umilissimo servitore*
« Francesco Bartolozzi ».

« *Ill^mo e Stimatissimo,*

« Limonzo 30 settembre 1758.

« In questo giorno gli spedisco il Rametto del Re di Prussia, il quale riceverà ben condizionato, e farà fare una prova in stampa mentre qua non c'è modo di stampare, così fatta che abbia la prova se vi occorre qualche cosa lo dia a quel' mio scuolaro che le accennai nell'altra mia, cioè Scattaglia, che sta in Margevia de Relogio, così lui farà tutto quello gli ordinerà, e scuserà se non è fatto conforme il suo genio, mentre il non poter vedere la prova e di molto mio discapito per renderlo perfezionato potrà ancora farsi fare le parole come le scrissi, scusi pertanto la mia bardanza e se vaglio in servirlo mi comandi, e pieno di stima, mi dico

« Del Sig^re mio Sig^re

« *Suo Umil^mo Servitore*
« Francesco Bartolozzi ».

E. Mauceri.

Vendita di stampe antiche e di una collezione « ex-libris » del bibliotecario Bättig di Lucerna. — A Berlino, il 6 di marzo, s'iniziò la vendita di una collezione di stampe di antichi e moderni maestri, in parte stampe duplicate del R. Museo di quella città. Ve ne erano parecchie di Marcantonio Raimondi, alcune bellissime, provenienti dalla raccolta di Richard Fisher.

Tra le stampe di maestri italiani sconosciuti, era ammirata quella nella maniera del Robetta, rappresentante Virginio che trafigge la figlia (*Bartsch*, XIII, 108, 5).

Busto di Bindo Altoviti. — Il famoso busto in bronzo di Bindo Altoviti, opera di Benvenuto Cellini, a quanto si dice, è stato venduto all'estero, per una somma maggiore del doppio di quella che fu offerta dal Ministero dell'istruzione pubblica, e che la Giunta superiore di belle arti non volle concedere ai proprietari. Questo serva a prova che il modo di funzionare della Giunta non risponde al bisogno della vita artistica italiana.

Formata di artisti, essa non può avere la competenza voluta per giudicare dell'antico, per consigliare o sconsigliare acquisti di opere d'arte antiche per i Musei e le Gallerie del Regno.

Noi c'inchiniamo alla nobiltà artistica dei componenti la Giunta di belle arti, ma ci domandiamo se, per il bene delle istituzioni nostre, non fosse utile di designare il cómpito dei membri di essa, di limitarlo alle scuole d'arte, alla Galleria d'arte contemporanea, alle Esposizioni e, insomma, a tutto ciò che riguarda l'arte dell'oggi e del domani.

Quadro di scuola senese in Viterbo. — Nella sagrestia della chiesa di San Sisto, se le nostre informazioni sono esatte, esisteva un grande polittico del principio del secolo XV e di scuola senese. Ora la Fabbriceria, consenziente il Ministero dell'istruzione pubblica, lo ha venduto, ed è partito per ignota destinazione.

È spiacevole che le Fabbricerie, quando abbiano d'uopo di comprare qualche moccolo, vendano i ricordi della pietà dei nostri vecchi e della storia artistica d'Italia. Che non sia possibile d'impedire assolutamente la spogliazione delle nostre chiese? I tutori dell'arte nostra oppongano un veto sempre, in ogni caso, per tutti e per tutte le cose d'arte, patrimonio degli enti ecclesiastici.

Ogni concessione di vendita è un errore che ne fa nascere cento altri; è un precedente pericoloso, il quale dà luogo a pretese, che un po' le leggi, e più il rispetto alla volontà degli avi, non lasciano avere ad alcuno.

Per le Gallerie fidecommissarie romane. — La Società artistica internazionale di Roma ha fatto voti per una degna soluzione della questione fidecommissaria romana, e ha incoraggiato il ministro dell'istruzione pubblica a risolverla, senza che Roma e l'Italia abbiano a perdere gli ultimi tesori d'arte privati.

Venezia e Firenze non hanno quasi più una delle tante Gallerie che ornavano le dimore signorili. Che non si debba almeno assistere all'ultima rovina delle raccolte romane, che hanno formato oggetto di ricerche e di studio da tre secoli all'Europa!

La Galleria di Chantilly. — Il rinomato stabilimento fotografico Braun, Clément e C. inizia la pubblicazione, in grandi e belle fotografie al carbone, delle pitture del Museo Condé nel castello di Chantilly. L'opera completa consterà di 146 tavole in formato grande e di 127 in medio.

La R. Galleria di Venezia. — Lo stesso stabilimento ha aperta la sottoscrizione alla grande edizione della R. Galleria di Venezia, composta da 115 tavole di formato grande e una di formato medio. L'opera completa escirà tra breve alla luce, e avrà un testo descrittivo e critico d'Adolfo Venturi.

Società italiana per l'arte pubblica. — La Società formatasi nel Belgio ha trovato imitatori da noi. Si è già istituito a Firenze un Comitato centrale, che si propone di ravvivare l'amore per l'arte, col diffonderne il gusto e col promuoverne ed elevarne il culto in ogni classe di cittadini; di applicare l'arte a tutte le cose di pubblica utilità e di comune uso; di curare che negli edifizi e negli oggetti di privata utilità, comunque esposti al pubblico, sieno rispettate le ragioni dell'arte; di diffondere nel pubblico la convinzione che l'arte è uno dei principali fattori d'incivilimento e di benessere materiale ed una delle più importanti funzioni sociali.

A Napoli, a Roma, a Bologna, e in altre principali città d'Italia si stanno formando Comitati, per gl'incitamenti di quello fiorentino.

Esposizione delle incisioni di Alberto Dürer. — Verso la metà di aprile il Gabinetto delle stampe in Roma esporrà la ricca e bella raccolta d'incisioni di Alberto Dürer.

Sarà possibile di farci un'idea della grande opera dell'atleta dell'arte germanica.

Per l'insegnamento della storia dell'arte medievale e moderna nelle Università. — L'Accademia letteraria e scientifica di Milano già fece voti perchè non manchi l'essenziale insegnamento tra quelli che in essa sono impartiti. E intanto ha invitato il dottore Giulio Carotti a tenere un corso di conferenze di storia artistica. Ce ne rallegriamo, e indichiamo l'esempio a chi ha disconosciuta l'importanza di quell'insegnamento nelle Università italiane.

Corso di perfezionamento negli studi di storia d'arte medievale e moderna all'Università di Roma. — A complemento delle lezioni di storia dell'arte medievale e moderna, due valorosi giovani, autorizzati dalla Facoltà di lettere, tengono conferenze: l'uno, sull'iconografia artistica; l'altro, sulla paleografia artistica e l'epigrafia medievale. Così, anche senza aiuti e nonostante i mille ostacoli, si va costituendo seriamente e compiutamente la scuola della storia artistica nazionale.

Un quadro di Cima da Conegliano. — È stato acquistato per la Galleria Nazionale di Venezia al prezzo di L. 8000 la pala d'altare che esisteva nella chiesetta di Zermen presso Feltre, e che già il Paoletti attribuì fondatamente a Cima da Conegliano.

Il dipinto su tavola, al quale si stanno ora apprestando i necessari restauri, raffigura la Vergine col Bambino tra i Santi Dionisio e Liberale e reca nella lunetta l'imagine del Cristo benedicente tra San Pietro e San Paolo. Purtroppo il dipinto era ridotto in condizioni tristissime di conservazione.

Esposizione dell'opera di Edward Burne Jones. — Annunziammo nel fascicolo ultimo (pag. 498) l'inaugurazione della esposizione delle opere di Burne Jones nei locali del *Burlington Fine Arts Club* in Londra. Dobbiamo notare che le esposizioni apertesi in Londra delle opere del grande artista defunto sono due: una dei disegni al Burlington F. A. Club, l'altra delle pitture e di alcuni studi nella New Gallery.

Questa della New Gallery occupa quattro grandi sale e comprende 138 quadri, alcune diecine di studi e disegni, e sei grandi arazzi eseguiti su cartoni di Burne Jones raffiguranti episodi di leggende del ciclo della Tavola Rotonda e, in particolare, della ricerca del S. Graal.

L'esposizione del Burlington restò aperta fino al 12 marzo e quella della New Gallery resterà aperta fino all'8 aprile.

ETT. M.

Esposizione di opere di Rembrandt. — Contemporaneamente a quella di Burne Jones, un'altra esposizione e ben più importante, si è tenuta in Londra durante i mesi di gennaio e febbraio nella *Royal Aca-*

demy of Arts: quella di moltissime opere di Rembrandt conservate in Inghilterra.

Sono più di cento pitture a olio — di cui quasi due terzi ritratti — e più che cento disegni, tutte opere di prim'ordine che permettono di studiare l'artista sommo come mai più sarà possibile dopo l'esposizione di Amsterdam. Notevole sopra tutto anche qui la quantità degli autoritratti, la quale lascia supporre che l'artista, probabilmente, per provare qualche nuova forma o esperimentare qualche nuovo processo tecnico, usasse dipingere il proprio ritratto. Senza contare i due autoritratti del pittore che si conservano alla National Gallery se ne numerano ora a Londra nella esposizione dell'Academy undici, e di questi il primo in ordine di tempo risale al 1631 (Rembrandt aveva allora 25 anni) e l'ultimo porta la data del 1669, anno della morte dell'artista.

L'esposizione, di cui hanno scritto tutti i giornali di Londra, e troppo interessante perchè non se ne scriva più a lungo nell'*Arte*, si è chiusa l'11 marzo.

Tra i nomi di coloro che hanno inviato opere dell'artista all'esposizione, figura in prima linea quello della Regina d'Inghilterra con nove pitture, di cui sei si sono conservate in Buckingham Palace, due nel Castello di Windsor e una a Hampton Court.

ETT. M.

La causa per il quadro di Benozzo Gozzoli a Terni. — Con sentenza in data delli 27 di marzo, il Tribunale di Spoleto ha riconosciuta la proprietà contestata del quadro di Benozzo nel Comune di Terni. È un trionfo per la buona causa dell'arte!

Opere del Governo a tutela di monumenti e oggetti d'arte. — MONTERIGGIONI. *Chiesa dei Santi Cirino e Salvadore alla Badia a Isola* (prov. di Siena). — Approvazione di restauri a dipinti a fresco e a due ancone di altare.

PORDENONE (Udine). *Chiesa di San Marco.* — Approvazione di lavori per la difesa meteorica del campanile e della chiesa. (Dal *Bollettino Ufficiale del Ministero della istruzione pubblica*, 4 agosto 1898, a. XXV, vol. II, 31).

CORI. — Decreto reale che dichiara monumento nazionale il tempio di Ercole. (Estratto dal *Bollettino* suddetto, 25 agosto 1898, a. XXV, vol. II, 34).

LUCCA. — È istituito presso la Prefettura un ufficio di revisione per l'esportazione degli oggetti d'arte e di antichità. (Estratto dal *Bollettino* suddetto, 1° settembre 1898, a. XXV, vol. II, 35).

ROMA. — Decreto che sopprime l'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Roma e provincia.

SAN CASCIANO DEI BAGNI (prov. di Siena). *Collegiata.* — Autorizzazione di restauri a una pregevolissima tavola a tempera «*l'incoronazione della Vergine*» attribuita a Bernardino Fungai.

SIRACUSA. — Il R. Museo archeologico si è arricchito di alcuni preziosi oggetti sacri, tra cui un grande ostensorio d'argento, proveniente dall'ex-Monastero di Santa Chiara in Piazza Armerina.

VENEZIA. *Chiesa di San Giacomo dall'Orio.* — Approvazione di restauri alla pala del Veronese, rappresentante i Santi Lorenzo, Girolamo e Gioacchino.

— *Chiesa di S. Paolo apostolo* (S. Polo). — Si eseguiranno restauri all'*Ultima cena* del Tintoretto. (Estratto dal *Bollettino* suddetto, 27 ott. 1898, a. XXV, vol. II, 43).

SARTEANO (prov. di Siena). *Collegiata di San Lorenzo.* — Autorizzazione di restauri a un'ancona del maestro senese Girolamo Del Pacchia, raffigurante l'*Annunciazione.*

— *Chiesa dei Santi Martino e Vittoria.* — Approvazione di restauri a una tavoletta a fondo d'oro rappresentante la *Vergine e il Bambino* e firmata dal pittore trecentista Jacopo di Mino da Siena.

CORRUBBIO DI VALPOLICELLA (prov. di Verona). *Chiesa di San Rocco.* — Disposizioni per la conservazione di frammenti di pregevoli affreschi attribuiti al secolo XIII venuti ora in luce. (Estratto dal *Bollettino* suddetto, 10 novembre 1898, a. XXV, vol. II, 45).

ANCONA. — Dono fatto al Museo archeologico dal Municipio d'Arcevia di alcune monete medievali rinvenute a Piticchio presso Arcevia. (Estratto dal *Bollettino* suddetto, 24 novembre 1898, a. XXV, vol. II, 47).

RAVENNA. *Sant'Apollinare Nuovo.* — Si è apposta una cancellata di ferro al portico, si sono restaurate le finestre della facciata e si è restituita allo stato antico la parte inferiore del campanile.

— *Palazzo San Teodorico.* — È stato isolato e cinto di cancellata.

— *Battisterio della Cattedrale.* — Nuovi telai alle finestre sul tipo risultante dai mosaici. (Estratto dal *Bollettino* suddetto, 29 dicembre 1898, anno XXV, vol. II, 52).

ROMA. — Legge sulla sistemazione della zona monumentale di Roma. (Estratto dal *Bollettino* suddetto, 12 gennaio 1899, a. XXVI, vol. I, 2).

RICORDI.

Ferdinando Mazzanti. — Il Direttore dell'ufficio regionale par la conservazione dei monumenti in Napoli, Ferdinando Mazzanti, morì improvvisamente li 2 di febbraio. Lo stesso giorno ci scriveva: « Intanto per ingannare il tempo mi diverto a scrivere qualche cosa sul Duomo di Napoli, che da principio non credevo di tanto interesse, nè che avesse una storia di diciotto secoli e mezzo, e fosse campo vergine di studio. » E quelle furono le ultime parole che scrisse lo studioso delle decorazioni romane dei bassi tempi e del medioevo. Aveva raccolto una serie stragrande di disegni, di calchi, di lucidi, di ornati medievali, e quantunque li studiasse, non senza il preconcetto di escludere influssi e tradizioni bizantine nell'arte romana medievale, egli addivenne a conclusioni in parte accettabili, grazie alla grande quantità di riscontri fatti e di materiali raccolti. Lasciata Roma, per assumere la direzione dell'ufficio regionale di Napoli, subito impresse, vincendo mille difficoltà e pure sostenendo sacrifici non lievi, le tracce della sua grande attività a quell'ufficio. E resterà il suo nome nel restauro eseguito con ogni cura e con sincero entusiasmo de' musaici di San Giovanni in Fonte. Egli schiudeva un'èra di rinnovamento per l'arte delle province napoletane; ed è morto improvvisamente, portando con sè le speranze che aveva suscitato del bene. V.

Giorgio Duplessis. — Riceviamo il triste annuncio della morte di Ant. Vittore Giorgio Duplessis, avvenuta il 26 di marzo a Parigi. Per volontà del defunto, nè fiori, nè corone furono apportate al suo feretro; ma gli studiosi dell'arte, ricordevoli delle sue benemerenze per la storia dell'incisione, daranno fiori di memoria all'uomo insigne e onorando.

V.

DOMANDE E RISPOSTE.

Fasc. I-III.

XXX. **Ritratto del Museo Correr, supposto di Cesare Borgia.** — Desidero schiarimenti sull'autore del ritratto supposto di Cesare Borgia, esistente nel Museo Correr di Venezia.

Attilio Marzollo.

Risposta: È evidente che il ritratto fu eseguito da Marco Palmezzano. L'orecchio, tanto nella sua forma tonda, come nel suo colore svanito, è proprio di questo maestro. È uno dei casi in cui possiamo tener molto conto di tale particolarità, perchè il Palmezzano lo rifece sempre ugualmente, così come usò ne' suoi cartellini sempre una scrittura uniforme.

V.

XXXII. **Clipeo votivo del Museo del Louvre.** — Si conosce la provenienza del clipeo votivo conservato a Parigi nel Museo del Louvre, rappresentante Ercole che strozza il leone nemeo?

D. T.

Risposta: Quantunque il Piot non ne parli, il clipeo dovrebbe essere lo stesso di cui parla il Bracci, come esistente prima nel Museo del conte Pichini d'Imola, poi nelle mani del Padre Matteo Luigi Canonici. E certo dall'Italia, dalla collezione del marchese Carlo Trivulzio († 1789), passò in Francia nel gabinetto di Eugène Piot, che l'illustrò, notando come il mito di Ercole fosse uno dei soggetti più comuni dei *repositoria* o *missoria* romani, e l'assegnò all'epoca degli ultimi Antonini.

V.

Domande replicate.

XXXI. **Dittico d'avorio nella Biblioteca Barberini in Roma.** — Il dittico di cui parla il Davidsohn, ora nella Biblioteca Barberini, può ritenersi del sec. xiii e saggio delle condizioni della scultura toscana a quel tempo? H. G.

XXXIII. **Ritratto di Giuliano de'Medici.** — Vorrei sapere se sia definitivamente da preferirsi o il ritratto di Giuliano de' Medici, esistente a Bergamo, o l'altro della R. Galleria di Berlino. Dopo tante controversie, a riguardo di que' due ritratti, non so più a quale opinione attenermi.

X. Y. Z.

XXXIV. **Notizie su Gaspard e Nicolas Van Eyck.** — Ho acquistato due quadri di un valore incontestabile. Rappresentano feste campestri, una delle quali avviene

sul ghiaccio. Recano la scritta: I. C. V. EYCK — 1685. ROMA. Come *Gaspard Van Eyck* morì nel *1673* e *Nicolas Van Eyck* nel 1677, si deve in modo assoluto escludere la partecipazione di questi due maestri all'opera. Si domanda se esistano dipinti firmati da quel maestro fiammingo, e se sia rimasta in Roma alcuna notizia particolare del suo soggiorno.

L. Maeterlenek.

XXXV. **Dipinti su rame.** — Giovanni Morelli scrisse che « nessun pittore italiano dipinse su rame prima della fine del secolo XVI ». È giusto?

G. P.

XXXVI. **Circa i cartellini del Giambellino.** — Giovanni Morelli scrisse che « tutti i cartellini del Giambellino in *carattere italico* sono in generale falsi; e che nelle iscrizioni autentiche, apposte da lui stesso ai suoi quadri, l'una delle due *L* è sempre fatta più alta dell'altra, e solo nei cartellini ritoccati la *L* più alta non di rado venne accorciata dal restauratore, cosicchè tutte e due le *L* hanno, giusta le regole dei calligrafi, la medesima altezza ». È vero?

G. P.

Nuove domande.

XXXVII. **Un ritratto del Velasquez.** — Oltre il potentissimo ritratto del *ruvido e saturnale* Innocenzo X, Casa Doria possiede l'abbozzo del ritratto d'un fanciullo, che fu attribuito a Van Dyck. Anni fa il principe Doria, accogliendo un'ipotesi che io espressi, sostituì al dipinto il nome del Velasquez, e la stessa ipotesi fu da altri bene accolta. Riproduciamo qui il bellissimo ritratto, con la speranza che alcuno ne studi o spieghi l'esser suo. È l'abbozzo di uno dei figli di Filippo IV di Spagna? Sappiamo che oltre quelli dell'infante Don Baltasar Carlos, ne dipinse altri di Filippo Prospero; mà ci mancano i mezzi per determinare quale possa essere qui rappresentato.

V.

Per i lavori pubblicati nell'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

Adolfo Venturi - Domenico Gnoli, *Direttori.*

Roma — Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



L'ARTE anno II, fasc. I-III Fototipia Danesi - Roma

UN RITRATTO DEL VELASQUEZ APPARTENENTE AL PRINCIPE DORIA

BARTOLOMEO SPANI

ARCHITETTO, SCULTORE ED OREFICE

(1468 † ?)

Pur senza giungere all'esagerazione del Cesariano e tenendo calcolo della lode del Vasari e dell'ammirazione del Tiraboschi, [1] è dovere richiamare l'attenzione degli studiosi su questo artista, le opere del quale pienamente giustificano, a mio avviso, l'appellativo di *eccellente* col quale il Vasari lo encomia. Che B. Spani fosse tenuto in alto concetto dai contemporanei lo provano, oltre alle parole del Cesariano e del Vasari, le commissioni ottenute da ragguardevoli persone e comunità fuori del contado natìo e dai concittadini migliori per dignità e per censo in Reggio d'Emilia, fiorente di nobili ingegni e dove le recenti ricchezze di mercanti e di banchieri si profondevano nelle raffinatezze di una vita fastosa. Alla geniale versatilità artistica di B. Spani, Reggio certamente dovette quello splendido rinnovamento edilizio che la rendevano una delle più eleganti città emiliane.

Il Tiraboschi è il primo a parlare delle opere del nostro artista, e dopo vi accennano fugacemente, ma sempre notandone l'importanza, il Burckhardt (*Le Cicerone,* edizione riveduta da W. Bode, Parigi, 1892; parte 2ª, pag. 158), E. Muntz (*Histoire de l'art pendant la Renaissance,* vol. I, pag. 572, e vol. II, pag. 268), G. B. Venturi (*Artisti reggiani,* Modena, 1883), il periodico *Arte e Storia,* 1884, pag. 189, e l'*Archivio storico dell'arte,* dove A. Venturi dice: *lo Spani degno di essere studiato e maggiormente conosciuto.*

Unitamente alle illustrazioni fotografiche delle opere dello Spani espongo il frutto delle mie ricerche, intese a meglio lumeggiare questa figura d'artista.

Il Tiraboschi ne tace la nascita ed equivoca sulla morte. L'esame dei registri battesimali,che di quel tempo tuttora si conservano al Battistero di Reggio, fissa

---

[1] Il Cesariano, nei *Commenti a Vitruvio* (p. XLVIII), facendo menzione di artisti che tornano da Roma meravigliati delle classiche bellezze, dice: *Ritornarono pasciuti di contentezza speculativa a le lor patrie e a suo piacere laborando hano con epse symetrie imitate de le buone statue, operato cose che quasi de alcuni italiani possono essere a la comparatione di essi antiqui. Siccome Michel Angelo Fiorentino, Ioanne Cristoforo Romano . . . . . Bartolomeo Clementi di Reggio di Lombardia.* — Sul Cesariano, sulla probabile cittadinanza reggiana sua, vedi G. B. Venturi, *Notizie di artisti reggiani non ricordati dal Tiraboschi* (Modena, 1883), e F. Malaguzzi, *Notizie di artisti reggiani* (Reggio Emilia, 1892).

Il Vasari, nelle *Vite* (tomo II, pag. 554, Firenze, Stecchi e Pagani, 1771), dice: *In Lombardia parimente*

la data della nascita al 1468.[1] Di famiglia oriunda da Cremona,[2] detta anche Clementi, Bartolomeo è figlio di un orefice ed ha figli artisti e per nipote quel Prospero Clementi,



Fig. I. — Duomo di Reggio Emilia. Tomba del vescovo Buonfrancesco Arlotti

architetto e scultore, meritamente elogiato dal Vasari e classificato dal Burckhardt fra i migliori seguaci di Michelangelo. (*Cicerone,* parte 2ª, pag. 462).

sono stati eccellenti Bartolomeo Clemente da Reggio ed Agostino Busto scultori. Il Tiraboschi parla di B. Spani sotto il cognome *Clementi* nella *Biblioteca Modenese* (tomo VI, pag. 372 a 376).

[1] All'anno 1468 il Registro battesimale ha: *Die lune VII martii Bartholomeus fiti Clementis de Spagna alias de Cremona baptizatus p. suprascriptum. Cumpatres Grisanlus de Signoreltis et uxor Bartholomei de Cartariis.*

[2] Vedi Tiraboschi e G. B. Venturi cit.

L'ambiente in cui nasceva non mancava di ricche e belle produzioni artistiche. Reggio, liberatasi dall'orribile giogo dei Gonzaga, per quasi intero il corso del XV secolo, s'era data al traffico ed alle industrie, trovando in esse ristoro alle depresse condizioni economiche. [1] Molte famiglie subitamente e notevolmente arricchirono: i Pratonieri, i Cassoli, i Malaguzzi,



Fig. II. — San Pietro in Reggio Emilia. Chiostro

gli Scaioli, i Fontanelli fra le altre; e sopra tutte una casa potente e prepotente, i Zoboli. Questa, oltre che col traffico, con una serie di violente manomissioni a danno dell'opulento monastero di San Prospero fuori le mura, aumentò le proprie ricchezze, delle quali si

[1] N. CAMPANINI, *Ars siricea Regij* - Vicende dell'arte della seta in Reggio nell'Emilia, dal secolo XVI al secolo XIX (Reggio nell'Emilia, stabilimento tipo-litografico degli Artigianelli, 1888).

valse per costruire monasteri, chiese, collegiate, palazzi in tutta la seconda metà del secolo XV. Emerge in queste costruzioni lo stile nato lombardo, il quale si svolse e s'ingentilì nel Veneto, e si diffuse lungo le coste adriatiche e penetrò nell'Emilia. Di questo periodo d'arte reggiana gli ultimi documenti trovati mostrano, architetto maggiore, Antonio Casotti, che dev'essere riguardato come l'immediato predecessore dello Spani. [1]

Dal 1452 al 1484, quanto in Reggio si costruisce di rilevante, palazzi pubblici e privati, chiese e monasteri, è dai documenti assegnato appunto ad Antonio Casotti. Delle reliquie di alcuni di questi edifizi diedi già conto in una mia breve nota (*Ricerche e note,* Reggio

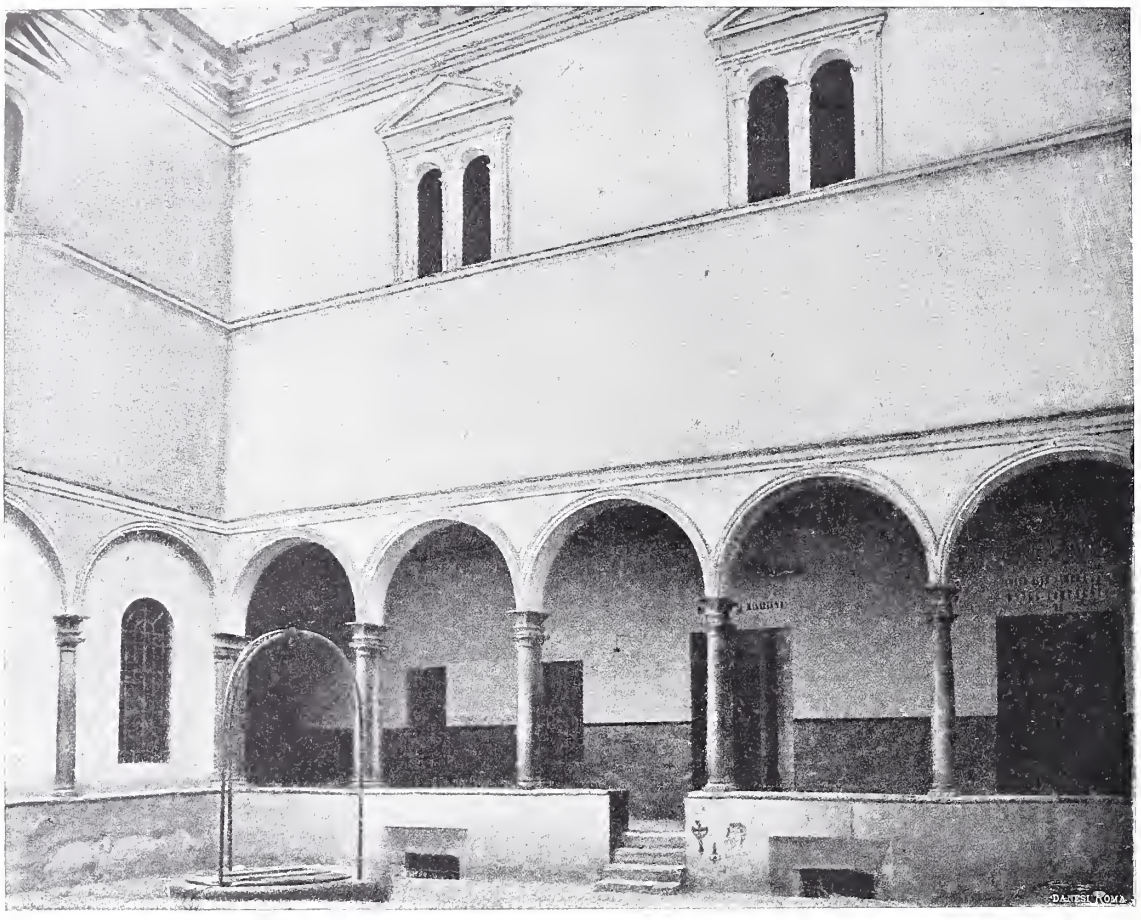


Fig. III. — San Pietro in Reggio Emilia. Chiostro

Emilia, Artigianelli, 1895). Ripeto qui che esse mostrano, in quello stile cui più sopra accennavo, una non ispregevole impronta personale dell'architetto. Non vi si trovano certo le grazie armoniche già spiegate dall'arte toscana, ma la gaiezza delle decorazioni in cotto, alternata colle bigie arenarie, orna, in modo quasi sempre elegante, le linee generali, in cui è grande la miscela di profili, ora del Rinascimento, ora archi acuti. Che mastro Antonio fosse anche scultore non si rileva ancora; che la scultura, a' suoi tempi, in Reggio, quando s'innalzava al disopra delle modeste decorazioni che il fornaciaio collo stampo moltiplicava, avesse esempi ragguardevoli, lo desumo specialmente da due lunette che si conservano al Civico Museo. Ornavano due porte delle chiese di Santa Maria Maddalena, ricostruita nell'anno 1445 e demolita nel 1783. Rappresentano, a bassorilievo, una la figura inginocchiata di Bartolino Ancini, che porge alla santa suddetta il modellino della chiesa, e l'altra una

[1] Vedi G. B. Venturi e F. Malaguzzi citati.



Fig. IV. — Duomo di Modena. Monumento di Molza

Pietà con la data 1459. Queste lunette, di grande purezza di disegno e di grande importanza storica per l'arte reggiana, mostrano come, al tempo del Casotti, la scultura fosse ad un grado assai elevato, tanto più pensando che la chiesa di Santa Maria Maddalena era di



Fig. V. — San Prospero in Reggio Emilia. Sepolcro di Rufino Gabloneta

modesta importanza a confronto dei monasteri, delle chiese, dei palazzi costruiti dagli Zoboli, e specialmente del palazzo in cittadella eretto anche per alloggio del principe; tutte fabbriche, queste del Casotti, che dovevano certamente essere ornate di sculture superiori alle comuni terrecotte. Lo Spani, dalle fabbriche del Casotti che, alla ricchezza plastica delle terrecotte e delle arenarie, univano spesso fregi e stipiti vivacemente affrescati, trasse certa-

mente quel senso pittorico che poi trasfuse in facciate di chiese e di palazzi, in belle porte, in monumenti funerari, dove la grazia è unita spesso al vigore della decorazione lombarda.

Alla quasi totale mancanza di notizie biografiche su B. Spani, alla scarsità di documenti nuovi ad onta delle ricerche di cortesi amici [1] e mie, fa riscontro un elenco non breve di opere, alcune dall'autore firmate, autenticate altre da documenti, altre ancora additate dalla tradizione. A queste, infine, parmi debbano aggiungersi opere i di cui caratteri corrispondono, a mio avviso, a quelli del nostro artista.

Passiamole tutte in rassegna:

Nel 1494, a Reggio, fa un turibolo per il Capitolo di San Prospero. [2] Perduto.

Nel 1508 eseguisce le armi del Comune in argento. [3] Perdute.

Architetta e scolpisce il monumento al vescovo Buonfrancesco Arlotti (morto nel 1508), esistente nella cattedrale di Reggio e firmato: *Bartholomaeus Spanus aurifex faciebat.* (Fig. I).

Nel 1513 lavora al Chiostro di San Pietro in Reggio.[4] (Fig. II, III).

Nel 1516 compie il monumento al Molza; nella cattedrale di Modena, firmato, al lato sinistro: *Barth. Hispanus. Aurif. regien.*, MCXVI. (Fig. IV).

Nel 1518 riceve acconti per lavori di terrecotte nella chiesa di San Giacomo (detta San Giacomino). Rimangono alcuni pilastrini e cornici, e stipula il contratto per la facciata di detta chiesa che, ri-

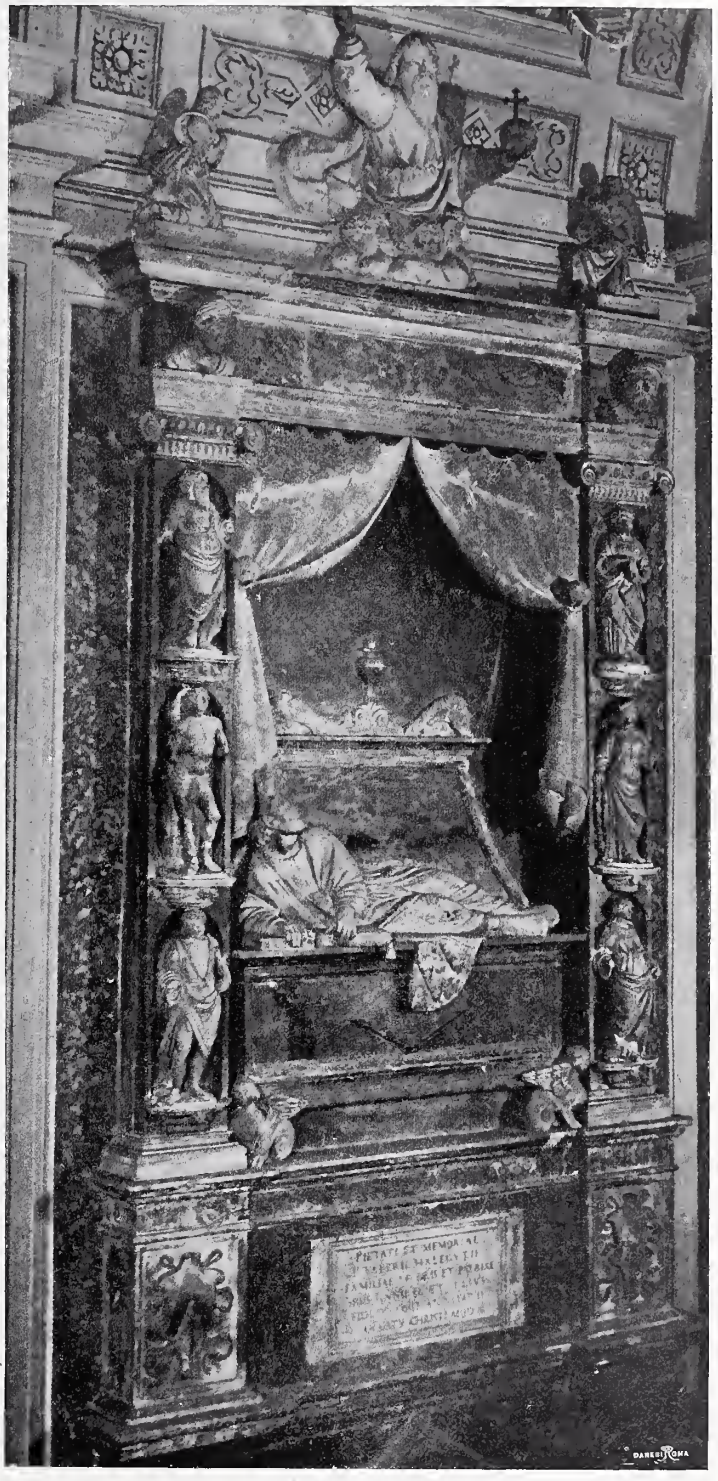


Fig. VI. — Duomo di Reggio Emilia
Sepolcro di P. Valeri Malaguzzi

---

[1] Sono i signori conti Ippolito e Francesco Malaguzzi-Valeri, direttore dell'Archivio di Stato in Milano l'uno, addetto all'Archivio di Stato in Bologna l'altro, il cav. Alberto Catelani, vicedirettore dell'Archivio di Stato in Reggio, e il M. R. canonico Giovanni Saccani di Reggio. Porgo a loro di nuovo vive grazie.

[2] Archivio di Stato in Modena: *Corporazioni soppresse - Repertorio cronologico della Chiesa di San Prospero in Reggio,* 1494, giugno 10. È chiamato *orefice.*

[3] Archivio di Stato in Reggio: *Archivio Comunale,* Reg. Mandati, 1508, c. 124 c. e t.

[4] P. Affarosi, *Memorie di San Prospero,* tomo II, pag. 168.

fatta nel XVIII secolo, conserva solamente le due statue della Madonna e dell'Angelo annunciatore. [1]

Nel 1520 l'abate Fulgenzio, del monastero di Santa Giustina in Padova, gli ordina un *simulacrum* S. Justinae. [2]

Nel 1526, [3] dai monaci di San Marco in Reggio, riceve acconti per il monumento sepol-



Fig. VII. — Duomo di Reggio Emilia. Reliquiario

[1] Rogito del notaio Paolo Martelli, in Tacoli: *Compendio delle diramazioni ossiano discendenze dei fratelli Giovanni, Bonifacio e Parigi Tacoli* (Reggio, Vedrotti, 1742). In questo rogito promette lo Spani di condurre a termine la facciata secondo l'esibito disegno con marmi bianchi, rossi e neri, da acquistarsi nel territorio veronese, con un Dio Padre al centro in bassorilievo e le due statue accennate, *tondae et totius relevii*.

[2] *Historiarum Coenobii D. Justinae patavinae libri sex. Secunda impressio Patavii MDCXVII.* Il compianto N. Baldoria, nell'*Archivio storico dell'Arte* (anno IV, 1891), notò non esistere più tale opera dello Spani, come altri lavori di oreficeria per ornamento di libri che la storia del Cuvacio dice esistevano in Padova.

[3] Archivio di Stato in Reggio: *Opere pie - Monastero di S. Marco,* nel Registro di amministr., 1520-1538.

crale ad Andrea Zoboli. Si conserva in San Giorgio soltanto la maschera dello Zoboli stesso e l'iscrizione.

Architetta e scolpisce il monumento a Rufino Gabloneta, morto nel 1527. È in San Pro-



Fig. VIII. — Duomo di Reggio Emilia. Reliquiario

spero, a Reggio, ed è firmato, al lato destro, cosi: *Opus Bartholomei Spani aurificis regiensis.* (Fig. V).

Nel 1527 è pagato per un San Lazaro di rilievo. [1] Perduto.

Nel 1530 riceve denari dall'Amministrazione del Monastero di San Marco in Reggio, per lavori di colonne e capitelli. [2] Della chiesa e del monastero nulla più rimane.

Attorno al 1530 è da assegnarsi il monumento a P. Valeri Malaguzzi, esistente nella cattedrale di Reggio, e firmato, al fianco sinistro: *Opus Bartholomei Spani Aurificis regiensis.* (Fig. VI).

---

[1] Archivio di Stato in Reggio: *Opere pie - Ospizio di San Lazaro* (Lib. di amministrazione, 1427).

[2] Archivio di Stato in Reggio: *Opere pie San Marco* (Reg. d'amministrazione, 1520-1538, c. 33, 2).

Nel 1538, assieme al figlio Giovanni Andrea, compie i due mezzibusti reliquiari, che si conservano nella suddetta cattedrale. (Fig. VII e VIII).

Nel mezzobusto di San Grisante è la seguente iscrizione: *Divi Chrysanti Romae sub Numeriano, Cum Virgine Daria martyrio Affecti caput et alterum ex brachiis hic condita MDXXXVIII Kl. aug. Ugone Rangone praesule canonicorum Collegio procurante.*

Bartholomeo Spano eiusque filio Joanne Andrea facientibus.

Nel mezzobusto di Santa Daria, posteriormente, e in due riquadri: in uno: *Ugone Ran-*



Fig. IX. — Duomo di Reggio Emilia. Gruppo in rame nella facciata

gone antistite Canonicorum huius matricis eccl. collegio procurante: nell'altro: *Et Bartholomeo Spano eiusque filio Io. Andrea fabrefac. id operis editum.* Anteriormente queste due

iscrizioni: 1ª *Divae Dariae Romae sub Numeriano cum Chrysante mortem passae*, 2ª *Caput et alterum brachiis hic collocati* MDXXXVII. *Kal. aug.*

* * *

Il monumento al vescovo Arlotti, nella cattedrale di Reggio (Fig. I), è di una semplicità aggraziata di assieme e di particolari. Tre mensole di rosso di Verona reggono la base coll'iscrizione e gli stemmi dell'Arlotti. Su questa, pure di rosso veronese, l'urna, sorretta da zampe leonine, porta la figura dell'illustre vescovo giacente tra i libri, un po' rialzata sul fianco e sul gomito destri, la testa posata sulla destra mano: riccamente ornati i paludamenti sacerdotali.

La nicchia, di poco sfondata e dipinta ad affresco, ha cornice elegantissima con due



Fig. X. — Museo civico di Reggio Emilia. Porta Cerretti, particolare del fregio

candelabri al nascere dell'arco, e al sommo di questo un mascherone che porta un canestro. È forse il più armonico dei monumenti sepolcrali dello Spani. Gli affreschi della nicchia, un Dio Padre adorato da due angeli e riquadri di finti marmi in basso, ora molto anneriti, per quanto grossolani, dovevano intonarsi assai graziosamente colle dorature e colle pitture dei marmi ancora languidamente appariscenti, specie nei campi degli stemmi, dove, un giorno, l'azzurro intenso faceva brillare i fiordalisi dorati e l'argentea mezzaluna di Casa Arlotti. La figura dell'Arlotti, poco maggiore del vero, è trattata con fare energico e largo.

Il chiostro di San Pietro in Reggio, colle svelte colonne appaiate e con travatura, si mostra miseramente monco, chiuso come è attualmente, servendo da magazzeno militare. La scialbatura dei muri, che originariamente erano o a mattone scoperto, o a intonaco rosso, sul quale stavano i graffiti, che segnavano le commessure dei mattoni, non fa risaltare le cornici dei due piani e le bifore ornate di timpano classico. (Fig. II, III). Le colonne e l'architrave sono in rosso di Verona, le finestre e le altre cornici in marmo bianco.

Il sepolcro Molza (Fig. IV) supera tutti i monumenti funerari che si conoscono dello Spani nelle proporzioni e li supera altresì, se non per l'eleganza delle linee generali, per la finitezza dei particolari. Somiglia, nel complesso, al monumento Gabloneta: i particolari

hanno levigatezze maggiori; il ritratto giacente del Molza è meno largo nella fattura, in confronto delle altre figure. Nell'assieme questo monumento ricorda pure assai (e lo



Fig. XI. — Museo civico di Reggio Emilia. Porta Cerretti, particolare del fregio

faccio notare a conforto di quanto dirò in appresso) la porta detta Ceretti, ora al Museo civico di Reggio. Sull'urna, di rosso di Verona, a zampe leonine, ornata di funebre coltre, è, giacente nella rigidezza della morte, la figura del Molza, le mani congiunte sul ventre. Nella lunetta della nicchia, poco approfondita, ad alto rilievo, è un Dio Padre adorato da due angeli: nei pennacchi due tondi con fogliame stilizzato; l'architrave ha un fregio di volute con testine di putti e mascheroni. Ben proporzionate le colonne, i cui piedistalli, ornati di bucrani, posano, insieme all'urna, sopra un'unica base, dove l'iscrizione è fiancheggiata dal simmetrico motivo, tanto ripetuto nel Rinascimento, del genietto, sul cui corpo, che termina in fogliame d'acanto, svolazzano uccelli. L'altezza alla quale sono stato costretto di far porre la macchina fotografica, svela l'artificio col quale è stato collocato l'ornamento della cimasa che nella presente riproduzione appare slegata dalla cornice superiore. Tale deficienza non è avvertita da chi sta sul piano della chiesa. Questa cimasa è costituita da una cornice con due sfingi che racchiude una seconda iscrizione. Su questo quadro rettangolare sta una medaglia imitante un profilo classico e sormontata da una satiretto alato.

Quanto ci rimane delle decorazioni della facciata di San Giacomo non mi pare di grande valore. La maschera di Andrea Zoboli, sola parte del suo monumento conservata in San Giorgio, per quanto sfregiata al naso, mostra lo scalpello provetto che ci ha dato gli altri ritratti.

Meno proporzionato dei monumenti descritti, per le colonne troppo brevi in confronto della bella e ricca base, è il sepolcro di Rufino Gabloneta in San Prospero di Reggio. (Fig. VI). È architravato e coronato da una cimasa rappresentata da un tondo incorniciante un Dio Padre in altorilievo, fiancheggiato da due sirene. Ha bicromia di marmi rosso e bianco. La figura, giacente come quella del Molza, posa sull'urna, superiormente coperta della coltre funebre. Sostegni dell'urna sono due piccoli leoni, alquanto rozzi, e un teschio umano. Una maggiore lunghezza alle colonne meglio si sarebbe accordata coll'architrave e coll'eleganza della base, dove una lotta di tritoni e draghi scolpita con vigoria e ricordante le stampe mantegnesche, e le mensole, finamente lavorate, dimostrano l'agilità dello scalpello dello Spani e sono prezioso elemento di confronto per altri lavori, di cui parlerò più avanti.

Intorno al 1530 è da assegnarsi, a mio avviso, il monumento che nel Duomo di Reggio sta eretto alla memoria di P. Valeri Malaguzzi, ad onta che questi sia morto nel 1498. È architravato, ha doppia base, e nella superiore di poco sporgono i piedistalli, ornati degli stemmi dei Malaguzzi. Ciascun pilastro è ornato di tre statuette, l'una sull'altra sovrapposte, sporgenti, su mensolette, da nicchie poco profonde; sopra i capitelli, nel fregio, due teste di Profeti a tutto rilievo. Nella nicchia, sopra l'urna, che può essere paragonata ad un banco con alzato, ornato di cimasa — un vaso retto e fiancheggiato da due volute a fogliami nascenti da mascherone — è la figura giacente del Malaguzzi che poggia sul fianco e gomito destri, volge a sinistra e in alto la testa come per alzarsi, chiamato dalla voce di Dio Padre, figurato al sommo del monumento, con due angioli in adorazione: motivo prediletto dallo scultore.

La figura del Malaguzzi deve considerarsi per la migliore dello Spani, e tale da annoverarsi fra i più notevoli marmi del Risorgimento emiliano.

Il motivo ripetuto del cadavere composto sull'urna, nella pace dell'eterno sonno, ha qui un improvviso cambiamento. Il morto al mondo terreno si leva ascoltando la voce del grande giudice. Piena d'espressione serena è questa figura trattata colla consueta larghezza, ma con spigliatezza maggiore.

Sulla bella figura, pendente dall'architrave della nicchia, simmetricamente rialzata, è una tenda: motivo comune a molte tombe del Rinascimento. Le statuette sporgenti lungo i pilastri non sono tutte di buona fattura. La superiore del pilastro di sinistra ha la testa enorme; nella media, in un San Sebastiano, dello stesso pilastro, Adolfo Venturi vi trova lo scalpello di Prospero, nipote di Bartolomeo, e forse ha ragione. Certamente queste statuette mostrano diversità di plastica. Parmi di dovere con certezza assegnare questo sontuoso monumento attorno al 1530. La ricchezza, non sempre sobria, delle decorazioni esageranti celebri modelli di precursori (è manifesto in questi marmi il ricordo della Porta ghibertiana e di altre opere, ove sono lesene o pilastri ornati di statuette, come la tomba di Eugenio IV in Roma, d'Isaia da Pisa, ed altre), la figura del Malaguzzi che supera tutte le altre per fattura e per sentimento, tutto ciò, a mio avviso, concorre a porre quest'opera fra le posteriori a quelle di cui abbiamo parlato.

L'artista, ormai settantenne, si dimostra vigorosissimo ancora nei reliquiari del Duomo di Reggio, compiuti insieme al figlio, nel 1538. Posa ciascun mezzobusto, un po' maggiore



Fig. XII. — Museo civico di Reggio Emilia. Forta Cerretti, particolare del fregio

del vero, sopra una base dodecagonale mistilinea con riquadri che accolgono piccoli bassorilievi a sbalzo, rappresentanti fatti della vita dei due santi. L'argento di questi due reli-

quiari, qua e là dorato nelle aureole, negli ornamenti delle vesti e dei libri e negli ornati delle basi, è trattato con notevolissima abilità di cesellatore e di fonditore. La modellatura

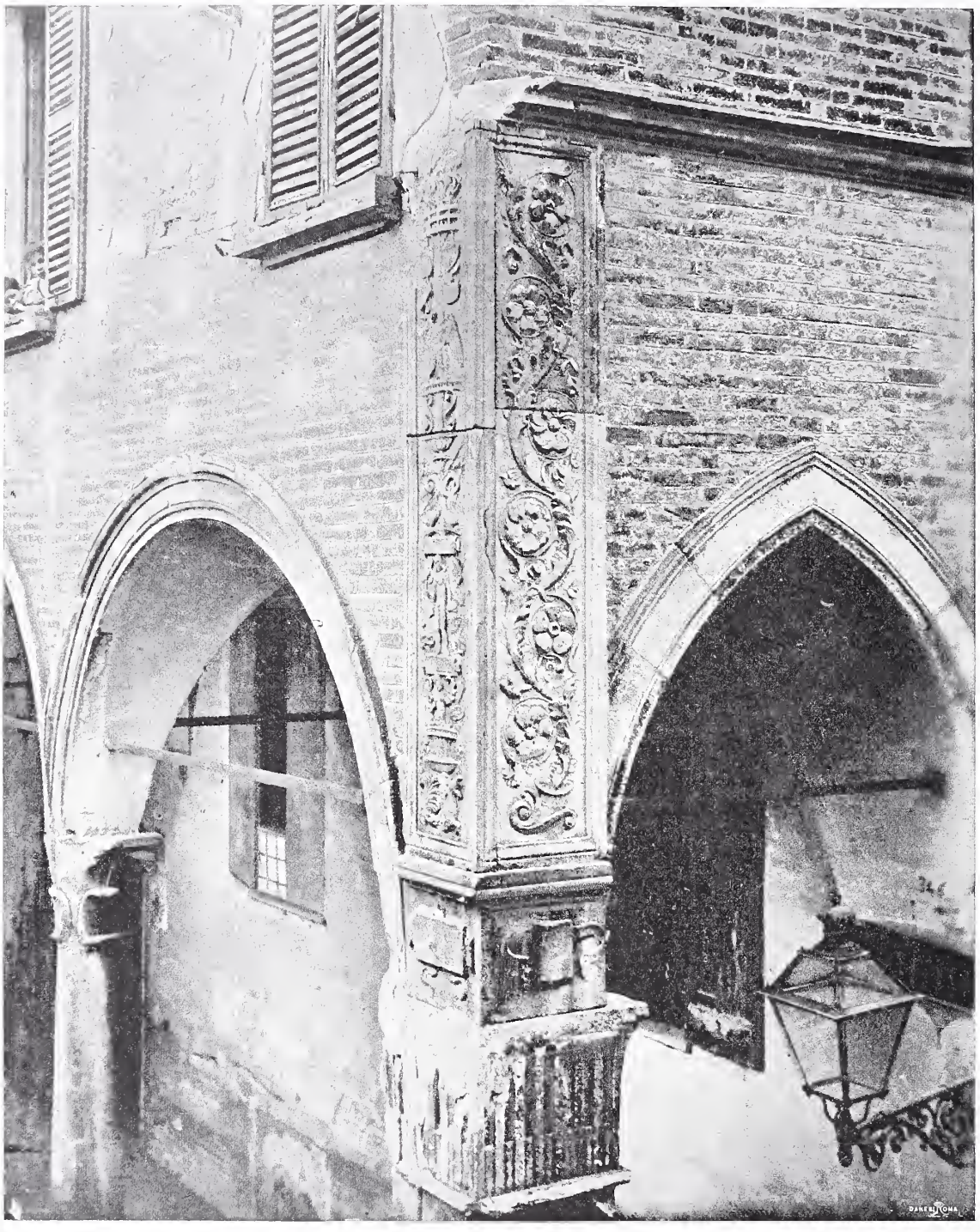


Fig. XIII. — Reggio d'Emilia. Palazzo in via Boiardi

delle teste, larga ed energica, va ricordata per farne il confronto con quella della colossale Madonna, di cui parlerò più innanzi.

Queste sono le opere dello Spani, inconfutabilmente autentiche; ma la tradizione, raccolta dall'autorevole Tiraboschi, assegna altri lavori insigni al nostro artista e, a me sembra, con fondamento. Esaminiamoli, avendo sempre presenti i già descritti.

Sull'esterno della torre romanica del Duomo di Reggio, al sommo della facciata, è una colossale Madonna col Bambino, in lamiera di rame, a completo rilievo, ai lati della quale, pure in lamiera di rame, a mezzo rilievo, stanno due mezze figure di oranti inginocchiati,

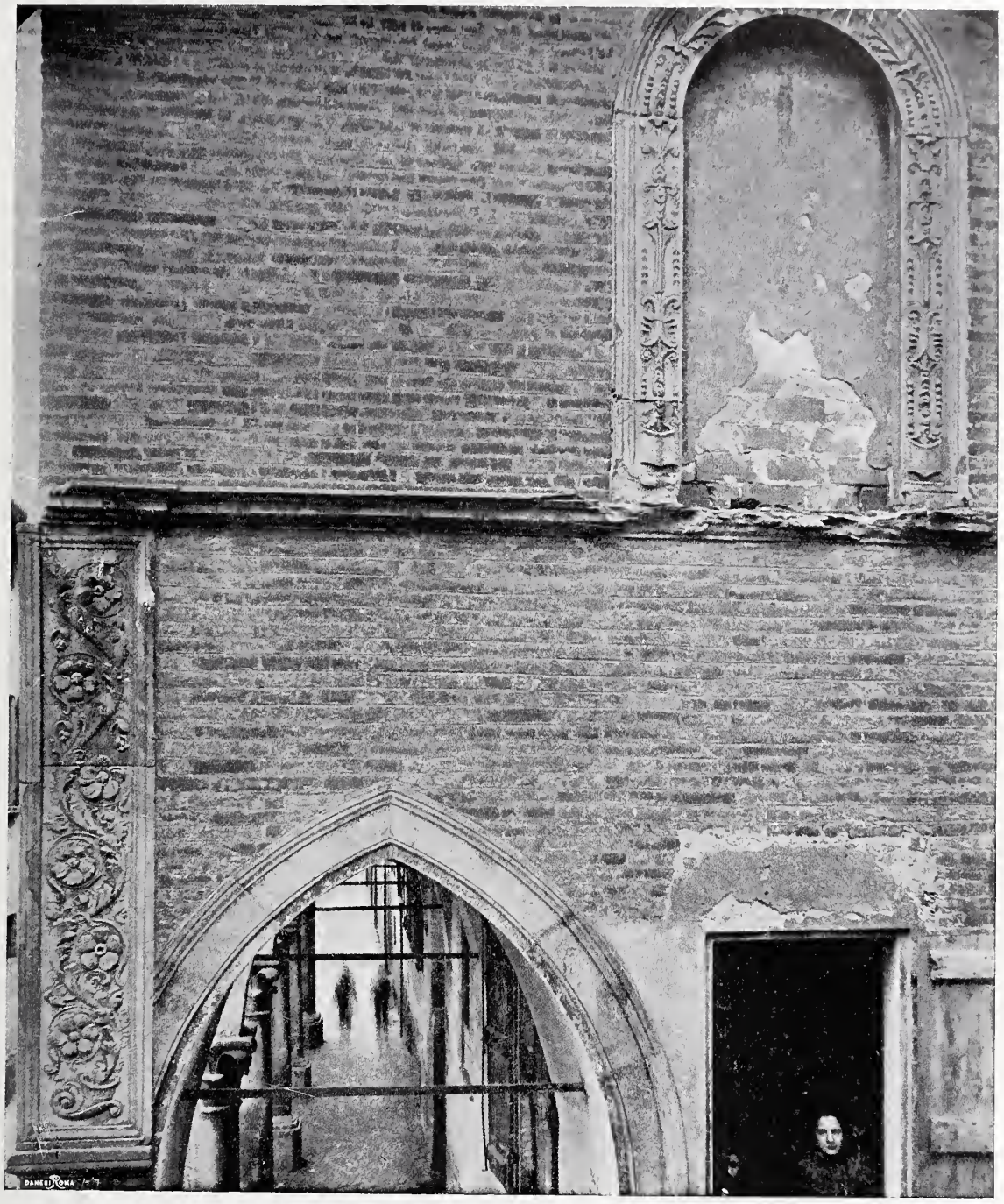


Fig. XIV. — Reggio Emilia. Palazzo in via Boiardi

un vecchio ed una vecchia in acconciatura del XV secolo. La tradizione dice del Clemente il gruppo, e gli oranti i ritratti di Giroldo e della Girolda. (Fig. IX). Per quanto il nostro Bartolomeo si firmi costantemente, come abbiamo visto, *Spanus, Hispanus, de Spanis* nel rogito Martelli, e nel registro battesimale sia chiamato *Clementis de Spagna alias de Cremona,* il nome del padre suo Clemente viene adottato, dopo la seconda metà del 1500, come

cognome, ed è quasi del tutto abbandonato quello di Spani. I documenti poi proverebbero che la tradizione non va lontano dal vero nel ripetere che Giroldo e la Girolda, cioè Giroldo Fiordibelli e la moglie Antonia Boiardi siano in quell'alto posto d'onore effigiati. Infatti, le cospicue elargizioni (fatte per testamento da Giroldo (1450) e confermate dalla moglie ancor viva nel 1465), per le quali, nel febbraio del 1466, vescovo e canonici della cattedrale costituiscono procuratori onde stare in lite coi Boiardi e coi Zoboli, impugnanti l'eredità dei coniugi Fiordibelli a favore del Duomo, [1] fanno ragionevolmente supporre che la tradizione non erri e quell'immagine coi due oranti sia un segno visibile della gratitudine del vescovo e dei canonici, o anche una disposizione testamentaria degli stessi donatori. Il Tiraboschi, facendosi eco della tradizione popolare, e senza addurre alcuna prova, attribuisce questa scultura a B. Spani, attribuzione, parmi, ragionevole. I caratteri non parlano chiaramente e non la dicono compiuta attorno al primo decennio, del 1500? Il modellare largo delle carni, il piegare un po' rozzo, non può essere accostato alla plastica dei reliquiari del Duomo e dei monumenti funerari descritti? E per ispiegare il non breve tratto di tempo che corre dalla



Fig. XV e XVI. — Reggio Emilia. Capitelli di casa Ruini

morte di Antonio Boiardi al fiorire del nostro artista, è da notare che l'eredità dei coniugi Fiordibelli fu contestata al Duomo, che probabilmente non la potè godere se non dopo parecchio tempo, e si aggiunga che dallo scorcio del XV secolo fino a tutto il 1500 comincia, per quel disgraziatissimo monumento che è il Duomo di Reggio, una serie di rifacimenti e ristauri, compiuti or qua, or là, nelle sue diverse parti, a spizzico, con uno strano procedere che attesta o una grande insufficienza di mezzi finanziari o altre disgraziate condizioni, per le quali appariscono ben sei tentativi di rifacimento. La stessa immagine in discorso è messa assieme con incredibile miseria di tecnica che le dà un certo carattere arcaico.

Lo splendido gruppo, infatti, è composto assai giudiziosamente, ma faticosamente, di diversi pezzi, alcuni dei quali senza continuità. Stando nella piazza sottostante, non si può avvertire che manca nella Madonna, ad esempio, tutta la parte che dalle ginocchia va al torso. Il colossale lavoro è non poco deteriorato. Quasi completamente sono scomparse le dorature che pare tutto lo ricoprissero: la Madonna ha sfregiato il viso da un colpo che sembra prodotto da grosso proiettile di fucile: mancanti di alcuni pezzi sono pure i ritratti laterali. Una fotografia che tengo, assai bella, della facciata del Duomo, fatta dal Brogi di Firenze, anterior-

[1] Archivio capitolare del Duomo di Reggio.

mente al 1878, fa vedere che la Madonna non era mancante della mano sinistra, ora perduta! Incendiatasi nel 1578 la torre, così che ne andò distrutta la cupola metallica, la bella scultura non soffrì danno alcuno. Si gridò al miracolo e il notaio Gian Stefano Melli e la moglie Antea Castelli promossero una sottoscrizione che permise di restaurare le dorature dell'immagine e di rifare il piedistallo, e poi lasciarono al Collegio dei Notai della città denari ed una casa

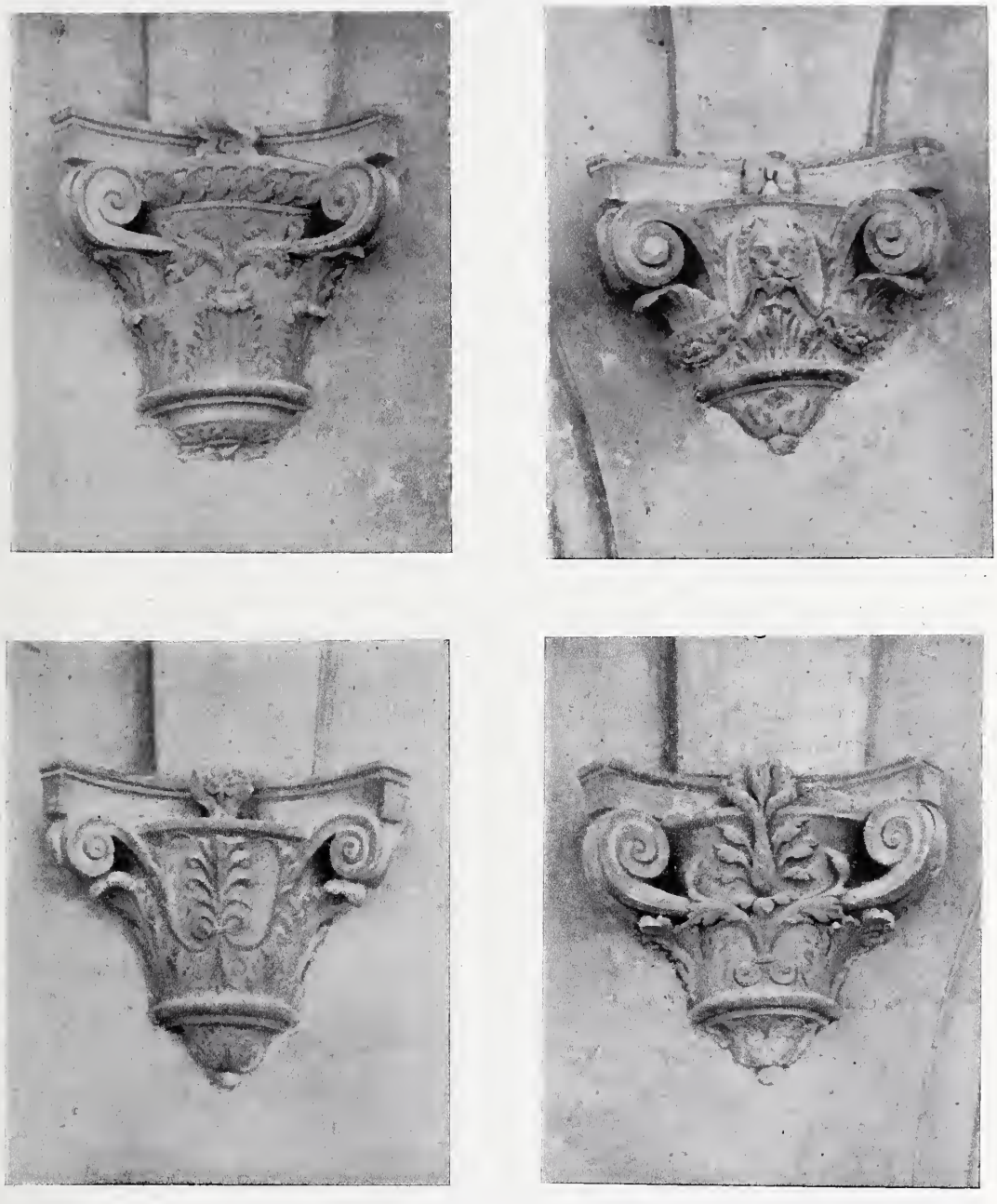


Fig. XVII, XVIII, XIX e XX. — Reggio Emilia. Capitelli di casa Ruini

affinchè fosse provveduto a continuare sacre funzioni con suoni, canti e illuminazioni dall'alto della loggia della Madonna stessa.[1]

Altra opera splendida, attribuita dal Tiraboschi allo Spani, è la Porta di casa Manfredi, comunemente, a Reggio, chiamata *Porta Ceretti*, ora al Museo Civico. (Fig. X, XI, XII).

[1] I. Malaguzzi, *Per nozze Terrachini Amodeo*. Reggio Emilia, tipografia Calderini, 1883.

Anche qui nessun documento conforta l'asserzione dello storico, ma la porta stessa parla un linguaggio che la dice, anche a mio avviso, dello Spani. Avvicinata alle opere autentiche che dello Spani rimangono, non è facile trarne un giudizio? L'artista delle diverse tombe, l'elegante architetto del chiostro di San Pietro, l'abile statuario che sa discendere fino alle pazienti cure del cesello, mi pare possa essere lo stesso che, nella porta Ceretti, ha sparso tanta copia di linee, di figure, di ornati. Riappare in questa porta quella cura del particolare, ammirata in altri monumenti dello Spani, e l'architrave un po' basso e la lunetta ricordano esattamente il disegno dello sfondo nella tomba Molza alla cattedrale di Modena, con più libertà, più pienezza e più facilità in tutto. Il bel fregio, che ricorda la stessa mano che scolpisce la lotta di tritoni e draghi nel monumento al Gabloneta in San Prospero, mostra avanzi di dorature alle costole del fogliame, agli orli delle volute, come negli ornamenti al monumento Arlotti. È più esuberante di ogni altra opera dello Spani, ma l'arenaria, così docile allo scalpello, mi pare spieghi la maggiore esuberanza della plastica.

Questo gioiello di porta, già corroso nella sua fragile arenaria, rimase preda degli agenti atmosferici e sempre in grave pericolo fino al 1886, quando, dopo lunghe e amorose pratiche dell'illustre archeologo Don Gaetano Chierici (che l'aveva acquistato con denaro di una pubblica sottoscrizione), fu collocato, a spese del Municipio, nel Civico Museo. Là, in quella sua creazione, il compianto Don Chierici ebbe cura di addossarlo a speciale arcata, opportunamente fingendo col colore il muro al quale era originariamente applicato, e lo circondò degli avanzi di affreschi, trasportati su tela per cura del pittore reggiano Prospero Minghetti, che ornavano il cornicione della casa Manfredi e di terrecotte e marmi attribuiti allo Spani.

Benchè rovinata nella parte inferiore delle colonne e nelle tre statue che coronano il cornicione, la bella porta lascia ancora vedere tanto della sua grande eleganza da classificarla fra i belli esempi di decorazione architettonica del Rinascimento italiano. Il tritone alato, che sta sul cornicione e regge un canestro di frutta, è mutilato nel braccio destro: le due statue, classicamente drappeggiate, sono in più parti mutile anch'esse e corrose; di splendido effetto decorativo è il fregio, dove dalla sfinge centrale si svolge un simmetrico motivo di un genio alato che porge da bere a un drago, pure alato, entrambi dal corpo che finisce in volute e fogliame, sull'estremità del quale posa incatenato un satiro. Graziosi i putti terminanti in fogliame nella parte sporgente del fregio sopra i ricchi capitelli, nei quali, sopra un solo ordine d'acanto, s'innalza e si apre una bella composizione di sfingi e mascheroni: due medaglie, con classici ritratti e grifoni, ornano i pennacchi, e, nella lunetta sull'architrave, è scolpita un'alta targa, ai cui lati stanno due putti reggenti le agitate bende che legano lo stemma stesso alla mensoletta, la quale sta al sommo dell'arco.

È doloroso vedere in quale stato sia ridotta ora la casa alla quale dava accesso la bellissima porta e che un dì mostrava tanta grazia dell'arte dello Spani. A uno spigolo, in basso, di questa casa, sono tracce di una ricca decorazione (è molto ripetuta la decorazione degli spigoli nelle case di Reggio in questo tempo): una statua, ormai informe, sporge dall'angolo sorretto da una mensola e avente il sommo della nicchia ornato di putti e di fogliame: nel XVIII secolo si demolì la scala, della quale rimangono ancora poche mensolette reggenti l'ultimo ripiano, graziose, finissime.

Come la Madonna del Duomo deve ascriversi al periodo anzidetto, così la Porta Ceretti è da ascriversi attorno al 1530. Le due opere sono da attribuirsi allo Spani? Non mi sento ancora di rispondere negativamente.

Sono pure attribuibili, a mio avviso, allo Spani i lavori seguenti:

Fra le prime opere sue, il Fonte battesimale in Reggio. La vasca è di forma ottagonale con stemmi, e le mezze figure, a bassorilievo, dei Santi Claudio, Prospero, Venerio, Maria, Daria, Giovanni, e la data 1494: è sormontato da una imitazione di classico candelabro di marmo bianco, non privo di buoni particolari, inelegante in complesso, e con iscrizioni ancora oscure. Le mezze figure, non tutte belle, coi modesti ornati, rendono tut-



Fig. XXI. — Reggio Emilia. Palazzo in via Boiardi

tavia notevolissima questa base. Il fonte, nell'assieme, non è senza grazia. Rimpatriato il vescovo Arlotti nel 1491, oltre la vasca battesimale descritta, fece rifare l'altare mag-



Fig. XXII. — Reggio Emilia. Porta di casa Fossa

giore (distrutto) e le absidi del Duomo [1] che, a mio credere, sono dovute allo Spani.

[1] Sac. Giovanni Saccani, *Cronotassi dei vescovi di Reggio Emilia*. Reggio Emilia, tipografia degli Artigianelli, 1898, pag. 97.

Pura e bella costruzione a mattone scoperto, con risalti dipinti in rosso: le lesene giunte al fregio del cornicione portano targhe in arenaria: il fregio decorato ad affresco con un meandro a foglie e figure, policromo, su fondo nero; la maggiore delle absidi è senza le finestre originarie che si conservano nelle absidi laterali.

Da assegnarsi attorno al 1513 è la Casa del giureconsulto Ruini (ora Terrachini, via Emilia San Pietro).

È la casa colla pianta più ricca che, di questo periodo, a Reggio, rimanga, per quanto rovinata da rifacimenti. Con tre cortili, nei quali ancora si vedono affreschi decorativi (raffaelleschi) e sculture in arenaria e medaglioni in cotto alle loggette; ha, nel portico esterno della facciata, capitelli di pilastri e capitelli pensili (Fig. XV-XX) che evidentemente mostrano lo scalpello di B. Spani. Al lato ovest rimane intatto un ricco cornicione di formelle in cotto e una bifora pure in cotto a tutto sesto.



Fig. XXIII. — Reggio Emilia. Battitoio di casa Fossa

Il Palazzetto di via Boiardi. (Fig. XIII, XIV e XXI) Porticato di bel disegno ad archi a tutto sesto, esclusi quelli di fianco, che sono a sesto acuto: capitelli di un corinzio a larghe e semplici foglie. Agli angoli lesene in arenaria, a bassorilievi di meandri e trofei, in una delle quali è la scritta: *Deo, veritati, fidei*, e, più in giù, le lettere P. B. Delle belle finestrine a tutto sesto in arenaria, con bassorilievi di fogliame stilizzato, una sola rimane intatta. Il cornicione di formelle in cotto è forse eccessivamente ricco per le proporzioni generali; vicino ad esso, allo spigolo di sinistra, è una targa araldica assai sporgente e snella, esempio unico conservato in Reggio. È l'esempio più grazioso di casa a modeste proporzioni, e dove l bigio dell'arenaria delicatamente si sposa al rosso del mattone. A quale facile e splendida ricostruzione si presterebbe!

Il Palazzo Mari, ora asilo d'infanzia. Rimane intatta la porta a tutto sesto e con semplici modanature. Tracce di finestre rettangolari, al mezzanino, con cornici in cotto, a tutto sesto, con ornamenti pure in cotto, al piano nobile. Fortunatamente rimane conservato, per alcuni metri, il cornicione, il più ricco e il più elegante che si conservi. Fra le pitture del fregio (fogliami giallognoli su fondo rosso) stanno medaglioni a catino in cotto, dai quali, alternati, emergono stemmi e ritratti classici. Questo palazzo ha pure conservato un ricco ferro portabandiera con lusso di largo fogliame in ferro battuto. E nella casa Menozzi, in via Fiordibelli, all'angolo con via San Pietro Martire, come non ravvisare nell'atrio e nella

loggetta, che tuttora conserva importantissimi affreschi, l'arte dello Spani? Le mensole sovrapposte che sostengono brevi archetti, dipinti a chiaroscuro, sui quali posa l'ultimo ripiano della scaletta, la stessa scala, nella sua corretta semplicità, i capitelli dell'atrio debbono essere attribuiti al disegno e alla plastica del nostro artista.

Se la porta Ceretti è la più splendida per ricchezza di scultura, quella di casa Fossa, ora Trivelli (via Santa Croce), colla data 1531 *die p° novembris,* e la scritta: *Vinc. Fosseus ne ocium duceret suo amicorumque solatio posuit* è la più corretta nelle proporzioni e la più finamente scolpita nelle cornici, nei rosoni e nei minuti fregi. (Fig. XXII). È ancora conservato in questa porta il battitoio, già attribuito, e mi pare giustamente, allo Spani. (Figura XXIII). Non è di fine modellatura, mentre l'assieme ricorda altri ornamenti del nostro artista: la sirena, a cui la coda bipartita si congiunge al mostruoso mascherone, ricorda i putti del fregio nella porta Ceretti.

Altri battitoi, attribuiti allo Spani e celebrati erano in Reggio: negli ultimi venti anni ne sono scomparsi parecchi, cosicchè questo è il solo che ci rimanga. Del battitoio di casa Mazzoli furono fatti calchi, ma non ne esistono che frammenti.

Senza dubbio dello Spani sono i bassorilievi in marmo e terrecotte che il Chierici, come avvertimmo, collocò al Museo vicino alla porta Ceretti.

Infine la rilegatura del prezioso codice Ferrarini, che si conserva alla Municipale di Reggio, può, per le sue decorazioni in metallo dorato, essere attribuita allo Spani.

* * *

Meglio delle mie parole, le illustrazioni diranno dell'intimo carattere artistico dello Spani. Di lui la versatilità è anzitutto la nota personale migliore. Una versatilità che sa esprimere con grande equilibrio: una tendenza non turba l'altra, ma l'una all'altra giova nelle sue opere. Nell'architettura sa profilare con larghezza; nelle decorazioni colossali scorda di essere orefice; orefice, si piega alle esigenze del cesello, ma non scorda l'armonia dell'assieme. Appare lavoratore fecondo, instancabile, vigoroso ancora a settant'anni: in patria compie un intero rinnovamento edilizio, ricco, splendido per decorazioni plastiche che vanno dal modesto ornato fino alle statue di tutto rilievo; orefice e fonditore abile, certamente ispira, se non vi lavora direttamente, opere minori di decorazione. Architetto e scultore per i più distinti prelati, per gli abati e i cittadini più ricchi della città, la fama gli procura ragguardevoli commissioni a Modena, a Padova, dove già brillavano meraviglie scultorie. Egli certamente non raggiunge mai le belle armonie dell'assieme e le delicate finezze dei particolari proprie dei grandi e gentili precursori. È un eclettico: colla rude vigoria paesana fonde quanto attorno a lui era già sviluppato ed organico da tempo. Ma indubbiamente, considerato nel complesso delle sue opere, lo Spani parmi debba essere annoverato fra i migliori artisti del Rinascimento emiliano.

GIULIO FERRARI.

RASSEGNA D'INSIGNI ARTISTI ITALIANI

A RICORDO DELL'INCREMENTO DATO AI MUSEI DI MILANO

DAL DIRETTORE GIUSEPPE BERTINI

MILANO, col suo mezzo milione di abitanti, o poco meno, deve la sua prosperità principalmente allo sviluppo dei commerci e delle industrie; ma nondimeno non può dirsi che essa non serbi un posto alle cure dell'arte. Forse i cultori illuminati di essa non sono molto numerosi, ma è certo che fra questi da anni si agita una nobile gara nella ricerca di opere peregrine per decorare le proprie raccolte. Il Nestore degli amatori d'arte era detto fino a pochi mesi fa il comm. Giuseppe Bertini, mancato ai vivi il giorno 24 novembre 1898, nell'età di 73 anni. Uomo singolare davvero per la sua attitudine non comune a scoprire e a gustare il bello di qualunque tempo e di qualunque genere, fosse pure di natura opposta all'ideale da lui assiduamente coltivato nell'esercizio della pittura. Senza far torto ai suoi colleghi, direttori di pubbliche Gallerie in Italia, si può dire che il Bertini fu uno de' più avveduti e dei più efficaci, mercè la sua opera intesa ad arricchire le Gallerie nazionali di nuovi acquisti. Che se questi, forse, non furono opportuni sempre, rivelano però nella massima parte la scelta non solo del buono, ma anche dell'ottimo.

L'argomento, per verità, fu già toccato più volte nell'*Archivio storico dell'Arte*, ma è lungi dall'essere esaurito, e il tornarvi sopra, varrà nel suo complesso a rievocare utilmente un'attività feconda di buoni risultati e ci fornirà l'occasione d'intrattenerci di valenti artisti passati, ora assai meglio rappresentati nelle nostre raccolte.

Andrea Solari.

Delle opere di questo pittore il Bertini ebbe l'opportunità di occuparsi nella sua lunga carriera in diversi modi e con diversi intenti. E chi è che al nome del Solari non si sente

tratto ad associare il ricordo di un capolavoro quale è quello dell'*Ecce Homo* del Museo Poldi Pezzoli? Tanto più ora, da che risplende in miglior luce nella sala dedicata alla pittura lombarda, la quale riunisce non meno di sette opere di lui tra grandi e piccole.

Tre di quei preziosi quadri già erano entrati ad ornare l'appartamento di don Giacomo



Fig. 1ª. – Andrea Solario. Museo Poldi Pezzoli in Milano (Fotografia Montabone)

Poldi, vivente egli stesso, ed il pittore Giuseppe Molteni, che lo dirigeva nelle sue aspirazioni artistiche. Erano la mirabile piccola pala del Riposo nella *Fuga in Egitto* e le due mezze figure di Santa Caterina e di San Giovanni Battista: queste due ultime cedutegli dall'amico Giovanni Morelli, di Bergamo.[1]

[1] Di queste venne fatta menzione nel volume *Della pittura italiana* del Morelli medesimo, pubblicato dal Treves a Milano nel 1897, e più precisamente nei *Cenni biografici* che lo riguardano, premessi al suo testo. Quivi, a pag. XXII, vedesi pure riprodotta la delicata effigie della già sua Santa Caterina, di mano del Solari.

Gli altri quattro quadri del Solari furono rinvenuti e incorporati al Museo dal Bertini. Primo, quello che vuolsi pure considerare il primo eseguito in ordine di tempo, una modesta



Fig. 2ª. — Alvise Vivarini. *National Gallery* di Londra

Madonnina che contempla il divino Bambino tenendolo assiso su d'un parapetto (fig. 1ª). Benchè opera poco appariscente serve già a dare testimonianza della natura severa e delicata insieme del suo autore, e a mostrare più d'ogni altra i rapporti avuti nell'ultimo decennio del Quattrocento colla pittura veneta, rappresentata dai fratelli Bellini e dai Vivarini. Infatti

la tavoletta del Museo Poldi potrebbe essere opportunamente confrontata con più di un concetto analogo di Alvise Vivarini, fra altri con quello espresso in una tavola che era già nella Galleria Manfrin di Venezia e che, acquistata qualche anno fa dal signor Carlo Loeser, fu da lui recentemente donata alla Galleria Nazionale di Londra (fig. 2ª). Che il Solari tal-

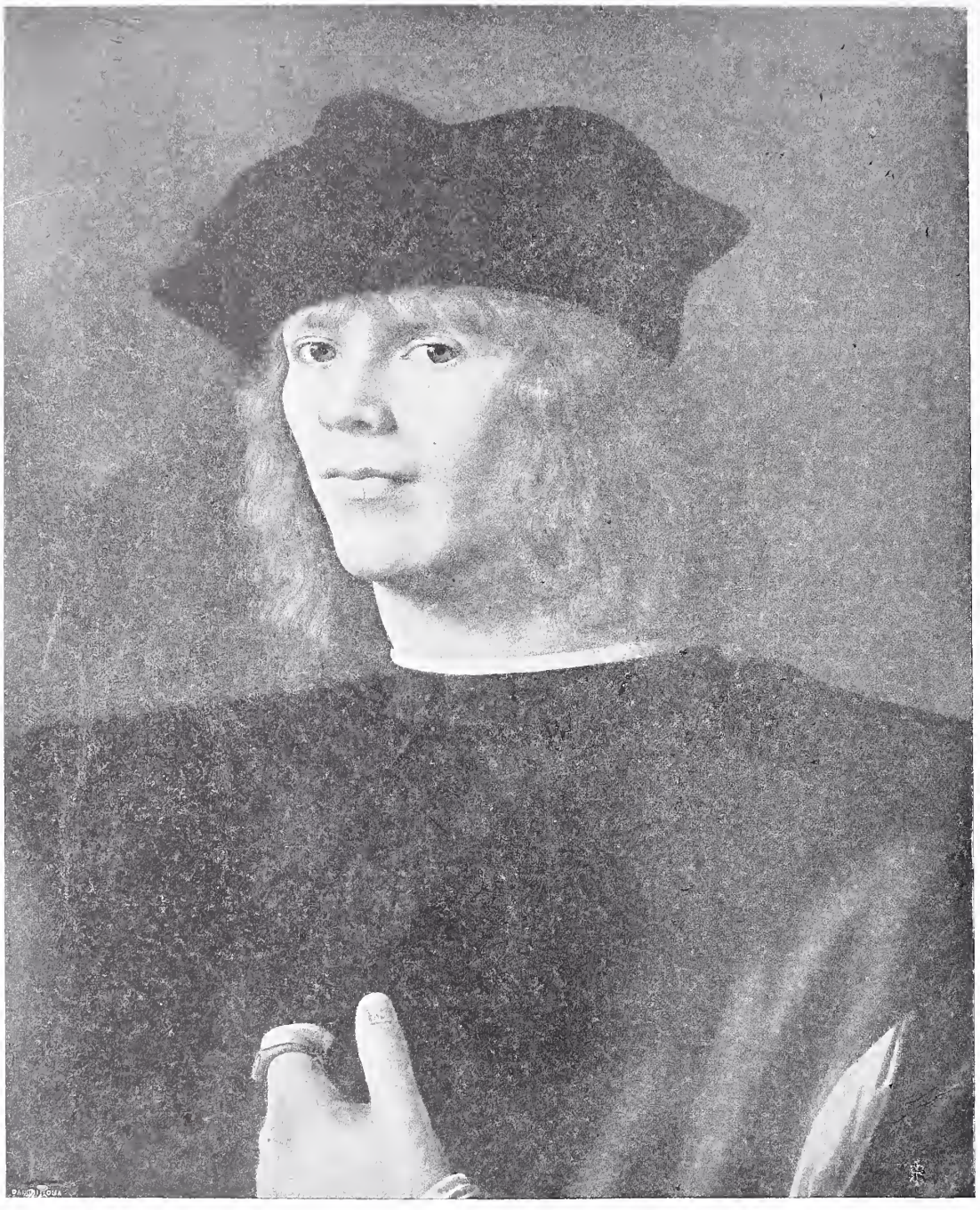


Fig. 3ª. — Andrea Solario. Galleria di Brera in Milano (Fotografia Anderson)

volta fosse stato scambiato persino col Giambellino (cosa non più possibile ai lumi della critica d'oggidì) lo proverebbero, se non altro, due esempi, cioè un'altra tavola di umile apparenza, rappresentante la Vergine col Putto che stende la mano verso il fiore di una pianticella sorgente da un vaso sopra il parapetto, e il ritratto di un Senatore veneto della Galleria Nazionale di Londra. La tavola sotto il n. 105 *bis* sta esposta nella Pinacoteca di

Brera e sul parapetto si leggeva anni or sono il nome di *Iohannes Bellinus*. Persuaso che questa iscrizione non fosse che una impostura, il direttore Giuseppe Molteni non tardò a sottoporla alla prova della lavatura colla consueta miscela, mercè la quale scomparve inte-

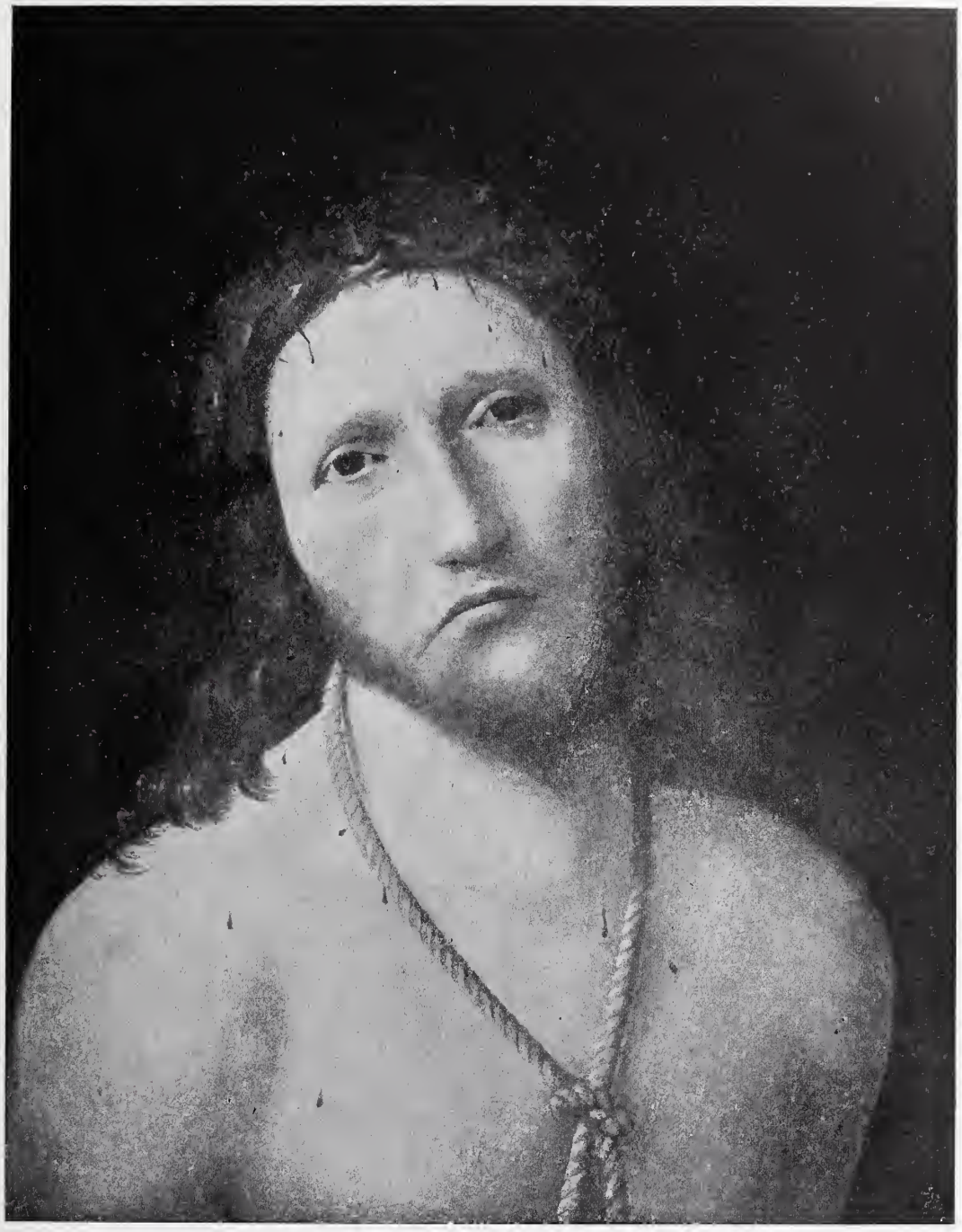


Fig. 4ª. — Andrea Solario. Galleria del march. Spinola delle Peliccerie in Genova (Fotografia Brogi)

ramente, confermando ad evidenza il giudizio comune del Morelli e del Molteni, trattarsi in realtà di un'opera primitiva di Andrea Solari.

Il ritratto del Senatore veneto, che si trovava parecchi anni or sono in una raccolta privata di Genova sotto il nome di Giovanni Bellini ed ora appartiene alla Galleria Nazionale di Londra, mentre manifesta esso pure il contatto avuto dal Solari colla pittura veneta

contemporanea, per verità avrebbe potuto suggerire piuttosto il nome del celebre ritrattista Antonello da Messina che non quello del Bellini. O non si prova forse una simile impressione davanti al mirabile ritrattino di giovane imberbe, esposto nella Pinacoteca di Brera (sala di

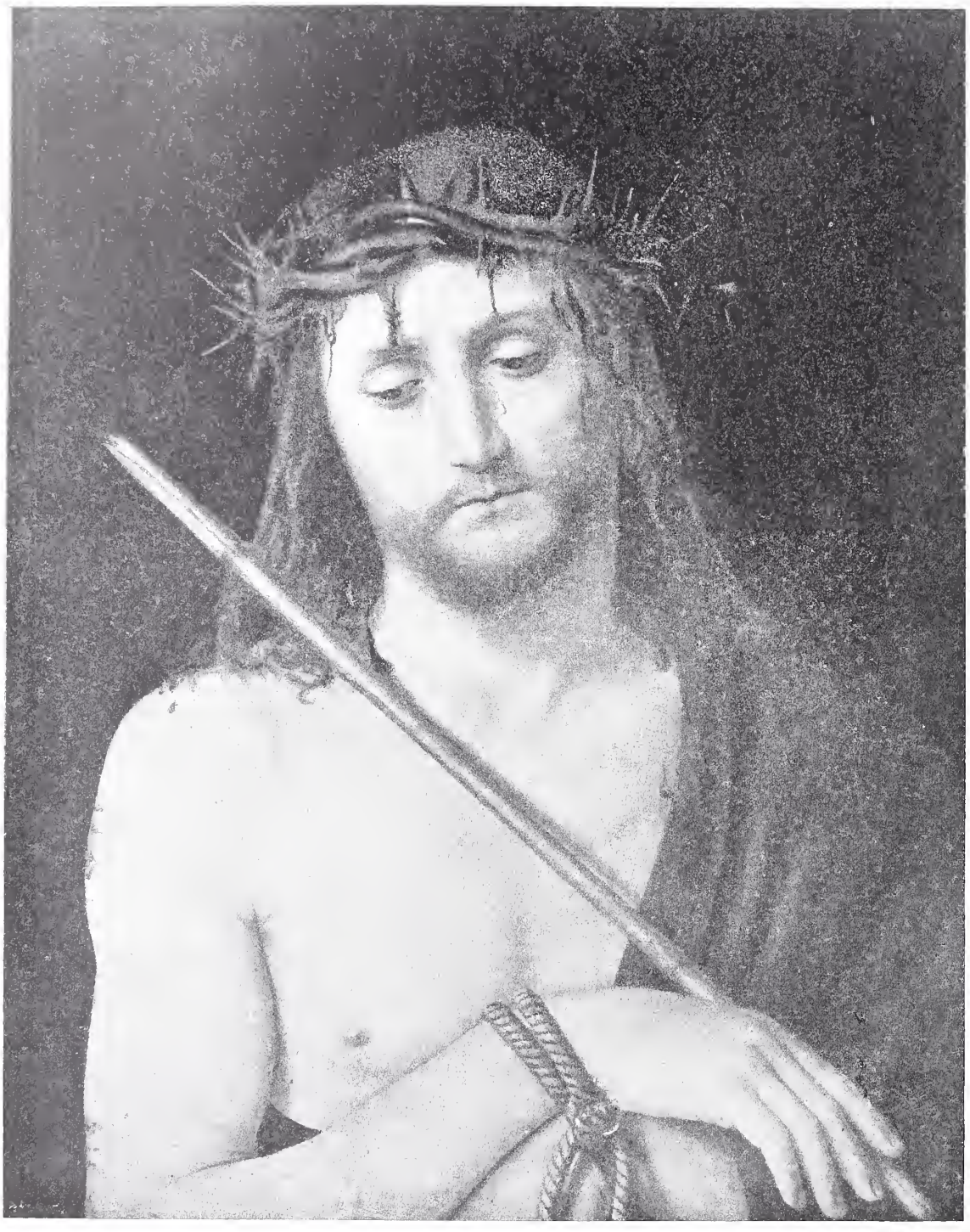


Fig. 5ª. — Andrea Solario. Museo Poldi Pezzoli in Milano (Fotografia Montabone)

Raffaello), di prodigiosa esecuzione, di sguardo vivo e di un impareggiabile smalto di colorito? Per molti anni esso appariva, con rammarico dei visitatori intelligenti, deturpato da numerosi infelici ritocchi, formanti altrettante macchie oscure su quelle splendide carni, fin che il direttore Bertini, insofferente di simile sconcio, provvide a rimuoverlo, affidando il ripristino



Fig. 6ª. — Simone Mailly di Chalons. Galleria Borghese in Roma (Fotografia Anderson)

del dipinto al ristauratore Luigi Cavenaghi, suo degno e fido allievo. Così riescì alla sua volta Domenico Anderson di ricavarne una limpida fotografia, che riproduciamo (fig. 3ª) a memoria del gradito ricupero.

Un altro genere di soggetti, nel quale il Solari ci fa pensare di essere stato a contatto con Antonello, è quello noto colla denominazione dell'*Ecce Homo*. Il lettore forse ricorderà il raffronto fatto anche per mezzo di riproduzione grafica nell'*Archivio storico dell'Arte* fra un *Ecce Homo* di Antonello nella Galleria dell'Accademia di Venezia ed uno ormai riconosciuto per lavoro del Solari, appartenente alla Galleria di Sir Francis Cook a Richmond, presso Londra. In Milano il signor C. Benigno Crespi possiede alla sua volta una testa di Cristo coronato di spine, tesoro artistico singolare, che arieggia il fare di Antonello, benchè in modo più raffinato, come è sensibilmente più raffinata e intimamente artistica la tavoletta del signor Cook in confronto di quella di Venezia. Come questa poi si potrebbe considerare il prototipo della edizione migliorata del Solari, così quella del comm. Crespi si dovrebbe ritenere preceduta dalla effigie dell'*Ecce Homo* di Antonello, vigorosa, ma alquanto più brutale, conservata nella Galleria del marchese Spinola delle Pelliccerie in Genova. Fra le numerose ed importanti riproduzioni fatte testè nella Liguria dal fotografo Brogi, essa non fu dimenticata, e ci piace quindi darne un'idea al lettore nella unita figura 4ª.

Un notevole passo poi sulla via del perfezionamento artistico per parte del pittore milanese viene segnalato dall'*Ecce Homo* del Museo Poldi (fig. 5ª). Se nei contorni delle linee del corpo, nel realismo con cui sono trattati gli accessorî si ripercuote tuttora l'eco delle impressioni, quasi semifiamminghe di Antonello, la superlativa finezza e finitezza con cui è condotta la testa in ogni suo particolare, e l'espressione del tranquillo dolore ond'è improntato il viso, ci fanno sentire la vicinanza di uno spirito superiore, quale fu Leonardo da Vinci. Senza poter dire pertanto che il Solari sia da noverarsi fra gli allievi della scuola veneta, nè fra quelli della leonardesca, il suo operare ci apparisce quasi un anello di congiunzione fra esse, mentre è forse ragionevole ammettere ch'egli abbia tratto le sue prime origini dall'antica scuola lombarda.

È lecito arguire che il soggetto dell'*Ecce Homo* sia stato trattato dall'autore ulteriormente. O non lo indicano con certezza alcuni quadri in diversi luoghi manifestamente ricavati da originali suoi? Fra altri una tavoletta della Galleria Borghese facente riscontro ad un'altra colla effigie dell'Addolorata. Tavolette che nessuno forse sarebbe riescito a classificare in accordo alla loro origine se non si fosse trovata segnata sul rovescio di una di esse questa iscrizione: SYMON DE CHALONS EN CHAPEINE MA PEIN 1543 (fig. 6ª e 7ª). Che la figura dell'Addolorata sia tratta da un originale del Solari lo certifica il fatto ch'essa corrisponde in ogni parte della composizione ad un altro originale del maestro milanese, posseduto dal cav. C. Benigno Crespi, lasciando da parte la differenza da notarsi tra la finezza del sentimento e della esecuzione di quest'opera, e la mediocrità della copia. Lontano dalla maestria del Solari, ma certamente ispirato da un suo originale, è la figura dell'*Ecce Homo*. Dove poi quest'ultimo sia andato a finire è cosa che ignoriamo. Se qualcuno, mercè la riproduzione che diamo dal quadro della Galleria Borghese, riescisse a indicarlo, gliene saremmo sinceramente grati.[1] Non è impossibile che i due originali *ab antico* si trovassero in Francia, dov'è ben noto che il Solari si recò per dipingervi una cappella, demolita al tempo della Rivoluzione. Dell'artefice francese che li copiò il comm. Adolfo Venturi nel suo Catalogo della Galleria Borghese ci dà i seguenti ragguagli: « Di questo pittore, poco noto, che seguì l'arte di Frans Floris e che si stabilì ad Avignone dal 1535 al 1565, si conservano colà numerosi quadri: un'Adorazione dei pastori (1548) e una Madonna Addolorata (1550) nel Museo Calvet, una Natività nella chiesa parrocchiale di San Pietro e il Cenacolo degli Apostoli

[1] Si noti che queste copie, come di consueto, sono di proporzioni ridotte, in confronto degli originali, dappoichè l'*Addolorata* di casa Crespi misura 39 centimetri in altezza e 29 in larghezza, quella della Galleria Borghese cm. 28 per 22.

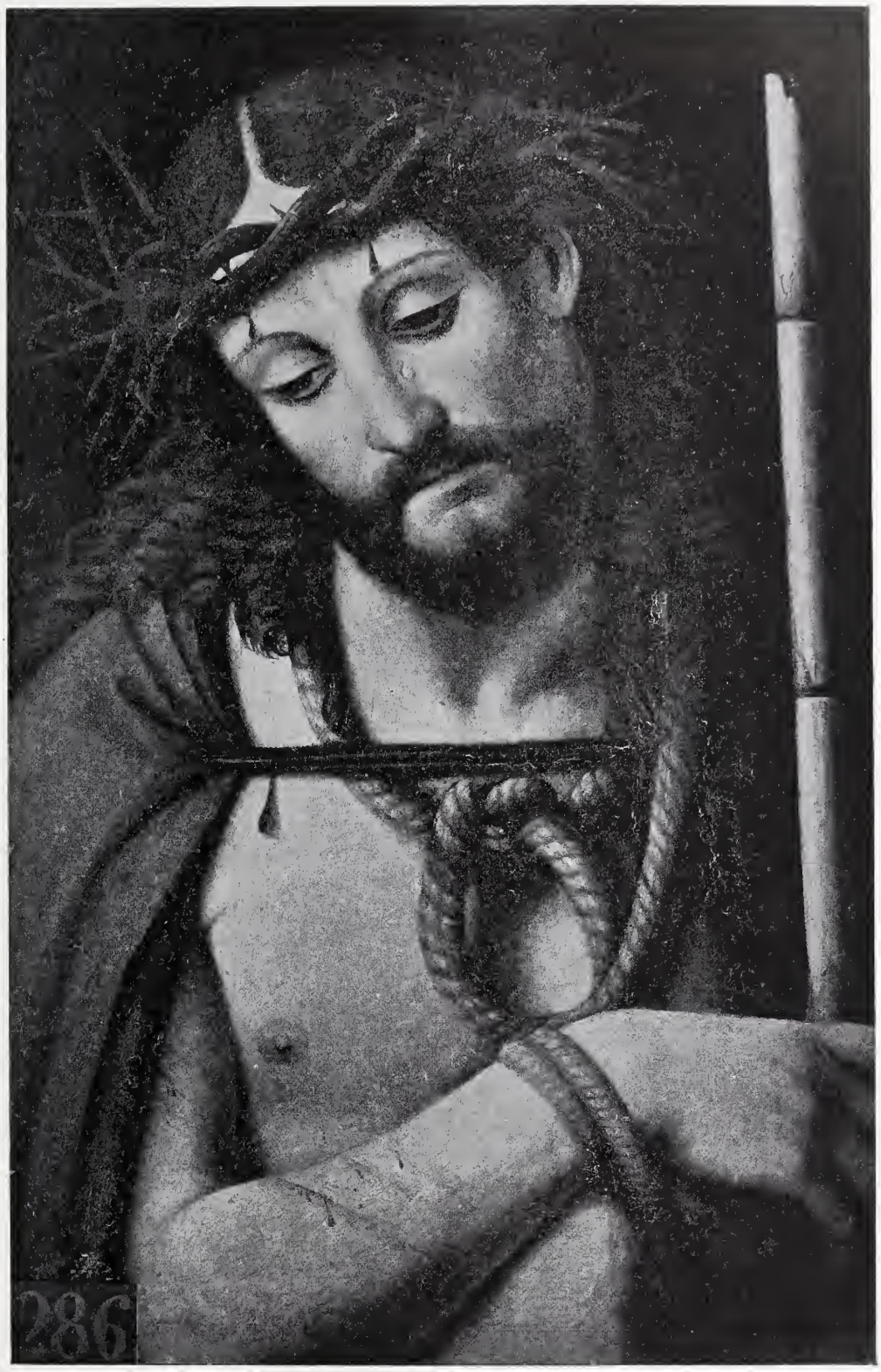


Fig. 7ª. — Simone Mailly di Chalons. Galleria Borghese in Roma (Fotografia Anderson)

nella chiesa di Saint-Didier ad Avignone, una Santa Famiglia presso le Religiose del Santo Sacramento (1553), ecc. Molti altri quadri di lui si trovano nel centro e nel mezzodì della Francia ».

L'erudito abate Requin di Avignone si occupò dello stesso artista in un articolo della *Revue de l'Art ancien et moderne,* annata VIII, anno 1891, pag. 135. Nel secolo XVI, a quanto egli asserisce, Simone di Châlons tenne ad Avignone lo stesso posto come Nicola Mignard nel XVII e Vernet nel XVIII. Ma mentre questi ultimi, pur essendo i grandi artisti del loro tempo, non impedirono che alcuni pittori si facessero valere a canto ad essi, Simone, secondo la leggenda, è l'artista unico del suo secolo. Egli assorbisce tutto, egli fa tutto, e qualunque tavola, o piccola o grande che sia, spettante a quell'epoca, non viene attribuita ad altri che a Simone di Châlons. Il suo nome, del resto, è poco noto ad Avignone; le opere sue ancora meno, e così dicasi della sua vita.

Dal testamento di lui, in data 17 agosto 1561 (giacchè se ne conosce il tenore), risulta che il suo nome di famiglia fu de Mailly e che lasciò due figli e una figlia.

È accertato poi ch'egli era morto nell'ottobre 1562, rimanendo smentito così che egli abbia lavorato fino al 1565.

Mentre i due quadretti della Galleria Borghese dunque ce lo fanno conoscere come semplice copista, rimarrà a sapere quale aspetto abbiano le sue opere originali, se sarà possibile trovarne di autentiche.

* * *

Gli ultimi due capi, venuti ad arricchire il gruppo di dipinti del Solari nel Museo Poldi sono le due tavolette colle mezze figure di San Giovanni Battista e di Sant'Antonio Abate, ora situate ai lati del citato *Ecce Homo.* Ma di queste già si è occupato a suo tempo l'*Archivio storico dell'Arte,*[1] dimostrando come si debbano ritenere eseguite intorno agli anni 1510-12 pel cardinale Federico Sanseverino, il di cui stemma è dipinto sul rovescio dei due quadretti.

Ora, poichè coincide verosimilmente con questa data l'origine di un'altra opera delicata del pittore medesimo, della quale siamo venuti a conoscere di recente l'esistenza, ci sia lecito parlarne alquanto per incidenza e porgerne l'effigie al lettore. Essendo tuttora inedita ne riuscirà certo gradita la contemplazione ad ogni sincero amatore dell'arte fina ed elevata. Intendo parlare di una piccola Madonna col Bambino dormiente sopra un guancialetto (fig. 8ª), la quale dal tempo della sua origine sino al giorno d'oggi deve aver fatto parecchie peregrinazioni all'estero, senza perdere il suo carattere primigenio. Oggi n'è degno possessore un appassionato dell'arte in genere e della italiana in ispecie, il signor Eugenio Schweitzer, di Berlino, alla cortesia del quale siamo debitori del qui unito facsimile, da servire almeno a darci un'idea vaga dell'originale. Questo, una tavoletta non oltrepassante le dimensioni di 30 centimetri per 25, ci richiama alla mente come sia pure stato un tema favorito dell'autore quello della Vergine col Putto adagiato sopra un soffice guanciale. Il più noto fra tutti, perchè alla portata del pubblico, è quello della così detta *Vierge au coussin vert* nel *Salon carré* del Louvre, al quale poi si possono associare per identità di concetto gli esemplari posseduti dal cav. C. B. Crespi, dall'Accademia Carrara di Bergamo e da un signore americano che l'acquistò presso la nobile famiglia Marenzi di Bergamo.[2]

In tutte queste composizioni affini, che si differenziano tuttavia negli aggruppamenti delle figure e nei vaghi sfondi a paese, ben si rivela il genio dell'artista, senza dubbio il più raffinato fra quanti abbia prodotto la Scuola lombarda dell'età d'oro. Del quale artista si può dire che se nel vigore della tecnica coloristica e nella forza e nel calore delle tinte,

[1] Vedi fasc. V-VI dell'a. 1890, sotto la rubrica: *Recenti acquisti del Museo Poldi Pezzoli in Milano,* pag. 235 e seg. Quivi vedesi riprodotta da fotografia Marcozzi la figurina quasi leonardesca del vecchio abate.

[2] Recenti riproduzioni di questi ultimi due quadri si trovano presso l'ottimo fotografo Andrea Taramelli a Bergamo.

a guisa di smalto, accenna sempre di essere stato a contatto dei sommi veneti del Quattrocento, i Bellini, Antonello, il Basaiti, ecc., nella eletta disciplina del disegno, nel sentimento della dolcezza spirituale e della grazia, rivela di aver sentito intimamente il magico influsso



Fig. 8ª. — Andrea Solario. Collezione Schweitzer in Berlino

del grande genio venuto dalla Toscana a produrre una evoluzione fra le più notevoli in arte nel Ducato di Milano.

Nulla di più attraente e di più degno di studio quanto l'osservazione del graduale progresso manifestatosi nella carriera pittorica del Solari sotto l'impulso dei due opposti elementi, il veneto dapprima, il leonardesco di poi. Nel quadro del signor Schweitzer vi è una fusione dell'uno coll'altro di natura tale da costituire la maniera propria, caratteristica dell'autore nel suo pieno sviluppo. Il citato quadretto ci viene descritto di chiara ed armonica intonazione. Il cuscino è del consueto vago color verde, il manto della Vergine turchino, come di

prammatica, col risvolto cangiante fra il rosso e l'aranciato, quale si vede spesso da lui adottato in simili parti, la veste rossa, fulvi i capelli. Nell'insieme una nuova perla da aggiungere alla preziosa collana delle opere dell'immortale maestro.

In relazione col nome del comm. Giuseppe Bertini va rammentato anco una volta quello del Solari a proposito di un dipinto grandioso rappresentante il Cenacolo di N. S., giacchè fu il Bertini a prenderne cura facendolo trasportare dal muro sulla tela, quindi sottoponendolo ad un opportuno ristauro, atto a riaccostarlo al suo aspetto originale. Quest'affresco si trovava collocato in altra delle sale della Pinacoteca di Brera, dove era stato trasportato, allorchè venne demolito il convento di Castellazzo, presso Milano. Lo scrivente ne trattò dopo che il Bertini lo ebbe fatto trasportare nell'ex-refettorio di Santa Maria delle Grazie, accanto a quello di Leonardo.[1]

Non si saprebbe ora se non richiamare quanto fu già esposto per confermare la congettura che l'antica copia del grande capolavoro vinciano, trasportato nella sua nuova sede come elemento giovevole a sostituire colla mente quanto dell'originale è andato perduto, sia da ritenere opera del nostro pittore e bene si accordi alla sua volta cogli studi delle teste conservati nel palazzo granducale di Weimar, dove furono riprodotte dalla rinomata ditta fotografica Braun.

GUSTAVO FRIZZONI.

[1] Vedi l'articolo: *Capolavori nuovamente illustrati*, in *Archivio storico dell'Arte*, a. 1894, fasc. I, pag. 41.

I QUADRI ITALIANI

DELLA GALLERIA DI STOCCARDA

A uno di quegli atti di generosità coi quali i regnanti tedeschi, nella prima metà di questo secolo, vollero dotare le loro capitali di un patrimonio artistico, la sezione italiana della galleria di Stoccarda trae la sua origine. Il re Guglielmo I, il più illustre sovrano del Würtemberg, fu forse spinto a formare con un unico atto di munificenza una galleria, dalla felice riuscita della pinacoteca di Monaco. Però, mentre il gran Luigi di Baviera aveva saputo scevrare, con fine senso critico, quadro da quadro, ed unire i suoi acquisti con la già bella raccolta fatta dai suoi antenati per mezzo di abile politica, il re del Würtemberg si era lasciato sfuggire ottime occasioni, come quella, ad esempio, dell'offerta della raccolta Boisserrée, la quale prima di passare a Monaco fu per parecchi anni esposta a Stoccarda al pubblico. Sicchè re Guglielmo I, messosi in cammino più tardi, pensò bene di comperare altrove addirittura una galleria intiera. Gli fu offerta la raccolta Barbini-Breganzi di Venezia, che contava presso a poco trecento opere, e l'acquistò. È venuto ormai il momento che si può senza tanti scrupoli guardare in bocca al cavallo donato. Però, mentre altri, che hanno scritto di questa galleria, si sono compiaciuti di farne rilevare i punti deboli, io vorrei farne risaltare piuttosto le buone qualità, occupandomi perciò specialmente delle opere di maggior importanza, e trascurando quelle che appena potrebbero interessare chi si diletta di ricerche puramente storiche.

D'importanza tutta speciale, come lavoro autentico del capo scuola Giovanni Bellini, è il n. 16 (tav. I), sebbene, ridipinto com'è, abbia perso in gran parte il suo pregio intrinseco. Rappresenta il Cristo morto, sorretto nelle braccia di Maria e circondato dai soliti personaggi; mezze figure su fondo nero. Per disgrazia, la parte centrale del gruppo è stata così sconciamente trasfigurata, che la testa del Cristo è divenuta una vera maschera, e quella della Madonna ha perso tutto il drammatico della espressione. Il San Giovanni, a destra, dalla bella capigliatura inanellata e dallo sguardo penetrante, lascia tuttavia intravedere l'anima propria di Bellini. Il Nicodemo, a sinistra, ritrae nella sua nobiltà austera il senso

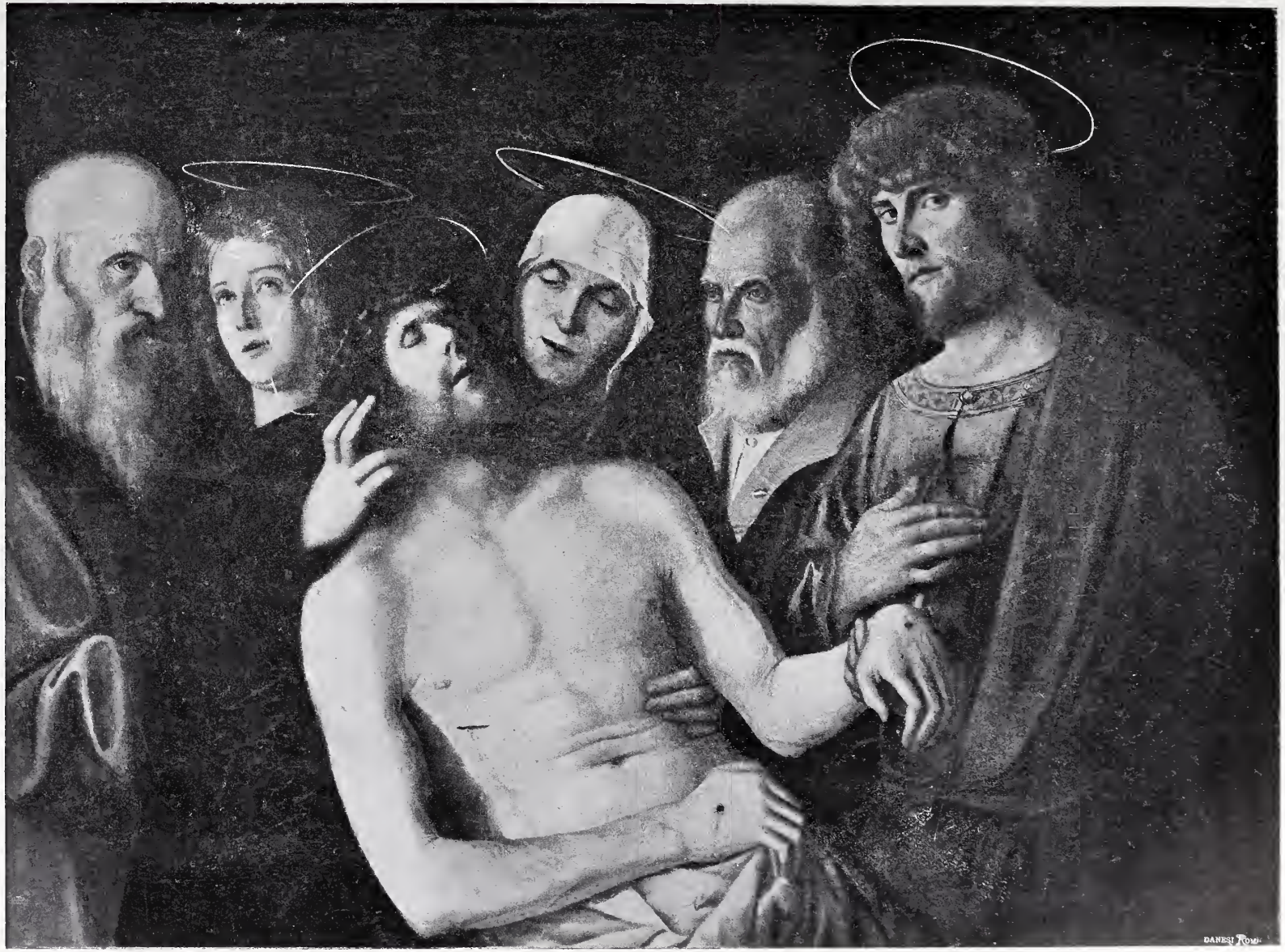
monumentale del grande artista. Notevole la piega del mantello sul braccio di lui, così caratteristica dello stile del maestro. Accanto a questa figura è quella della Maddalena, la cui testa, se non fosse stata tanto volgarmente alterata dai ritocchi, potrebbe rivaleggiare coll'altra bellissima della stessa santa nel quadro n. 33 all'Accademia di Venezia. La firma di questo dipinto è il vero sigillo di cui si serviva l'illustre maestro per distinguere le sue opere da quelle dei suoi discepoli, che spesso firmavano col nome suo per ragioni d'interesse. È noto che il Bellini scriveva il suo nome colle due L di lunghezza diversa. E si potrebbe forse in proposito arrischiare un'ipotesi. Nel palazzo ducale di Venezia e nell'antisagrestia della cattedrale di Toledo si trovano due quadri di analogo soggetto del Giambellino. Il primo è stato talmente rimaneggiato che non lo si può citare come testimonio del suo stile, ma il secondo ha dei rapporti strettissimi col quadro di Stoccarda, per quanto possa essere di un'età anteriore. In quest'ultimo, la firma dell'artista è in carattere gotico, per cui la seconda L del cognome è riportata sul primo per mezzo di una curva tracciata superiormente. Ora è lecito supporre che, allorquando si passò dai caratteri gotici a quelli romani, il Bellini abbia ripetuto con questi l'antico prolungamento della seconda L. Pur troppo non esiste ancora una fotografia del quadro tanto bello e pure tanto poco conosciuto della cattedrale di Toledo, il quale, quantunque velato da una vernice opaca, mi è parso serbare tutta l'impronta del suo nobile autore.

Anche in un altro dipinto segnato col n. 93 — La Madonna in trono coi donatori inginocchiati ai suoi piedi — si legge in carattere romano il nome di Giovanni Bellini, ma senza il prolungamento della seconda L, e la pittura snervata, meglio di qualunque firma, lo tradisce opera di scuola.

Una terza Madonna bellinesca (n. 22) è fuor d'ogni dubbio un pasticcio moderno. Dal Berenson viene classificata tra le opere di Niccolò Rondinelli.

In quest'occasione mi sia lecito di far menzione di un'altra opera insigne di Giambellino, non apprezzata quanto merita dai critici moderni. Si tratta del grande Battesimo di Cristo, della galleria Imperiale di Vienna, che, per tanti anni dimenticato, non fu esposto se non nel recentissimo riordinamento di quella galleria (n. 4). Il commento del catalogo viennese, però, non vuol vederci che una replica di bottega del quadro ben noto di simile soggetto e composizione nella chiesa di Santa Corona di Vicenza. Non può tacersi che esso gode di universale riputazione come originale, ma non esito ad affermare che il quadro di Vienna mette addirittura nell'ombra quest'ultimo. Per prova accessoria dell'originalità del quadro di Vienna, osserviamo che viene già citato dal Sansovino come esistente in San Giovanni dei Templari, di Venezia; ed infatti troviamo effigiato un donatore col distintivo della Croce di Malta, mentre che nel quadro di Vicenza manca questo personaggio secondario. Ma più di tutto in suo favore ci parlano le bellezze intrinseche del lavoro. Rimaniamo impressionati dal paesaggio, ispirato da un sentimento di sincera poesia, all'opposto dell'estrema aridità colla quale è concepita ed eseguita la parte analoga del quadro di Vicenza. In quanto al colorito, la tela di Vienna, benchè non senza guasti, non smentisce il gusto fine e sobrio che ispirava il maestro in origine, mentre quello di Vicenza appare oggi, e, ritengo, deve sempre essere stato, una cosa poco gradevole, tanto riguardo alla sua policromia, quanto alle sue altre particolarità. Da qualunque punto di vista si guardi, nell'uno apparisce il genio del grande maestro, nell'altro la meschinità dell'imitatore.

Alcuni critici hanno, di recente, scritto parecchio a proposito di una certa composizione bellinesca, della quale esiste un numero considerevole d'esempi, il più noto tra i quali è la Madonna di Lorenzo Lotto nel museo di Napoli. Anche la galleria di Stoccarda ne possiede due (segnate coi numeri 25 e 56), attribuite a Marco Basaiti, e come tali accettate dalla critica moderna. Il primo porta una firma abbreviata, che potrebbe leggersi: Marco di Giovanni Bellini dipinse. I più recenti scrittori, compreso il Berenson, ragionando di questo quadro, ne hanno interpretato la firma per quella di Marco Basaiti, senza tener conto di altri pittori che portarono lo stesso nome di battesimo, nè della probabilità di un altro



Tav. I. — Gio. Bellini. Galleria di Stuttgart

autore diverso, già fatta rilevare dagli storici Crowe e Cavalcaselle, i quali menzionano come possibili artisti Marco Pensaben o Marco Belli. Prendendo ora ad esaminarne il carattere stilistico, io ritengo che si debba senza alcun dubbio escludere la paternità di Marco Basaiti. Quanto a Marco Pensaben, se si mette a confronto il quadro in questione con quello firmato della galleria di Bergamo, esso appare di gran lunga inferiore. Quest'affermazione non la faccio senza tener conto dell'ipotesi di Crowe e Cavalcaselle, che le forme, cioè, particolari del quadro di Stoccarda siano state notevolmente alterate dai restauri; anche avuto riguardo a ciò, la mia asserzione mi sembra corrispondere al vero. Rimarrebbe da prendere in considerazione Marco Belli, ma il fatto che non esiste alcun'opera che sia sicuramente sua, ci porta a considerare il nome di lui piuttosto come un mito che come una realtà. D'altra parte, i difetti così salienti del quadro di Stoccarda mettono fuori d'ogni considerazione il nome di Marco Basaiti, il quale, se non fu un artista di valore speciale, ebbe certamente il merito di essere stato sempre un artefice abile, che diede sempre quanto da lui si poteva aspettare. Esaminando l'opera partitamente, troviamo puerile il panneggiamento della Madonna, che è la negazione di ogni stile e di ogni verosimiglianza. Notiamo le sue mani, di forme così spiccatamente diverse l'una dall'altra, da non poter appartenere alla stessa persona. La testa del bambino è amorfa; coi lineamenti mancanti di ogni chiara definizione. Un utile criterio per giudicare l'abilità di un pittore è di esaminare come sa disegnare l'orecchio, ed anche in questa prova l'artista si rivela inferiore. L'orecchio è qui una macchia informe.

Ben diversamente eseguito è l'altro quadro, n. 56 (tav. II), di analogo soggetto, che pure viene attribuito al Basaiti. La composizione differisce da quella del primo per l'aggiunta di una terza figura, quella di una santa, che tiene le mani giunte in atto di preghiera, ed occupa il posto dato nell'altro quadro al paesaggio. Mentre nel primo apparivano palesi i difetti, qui nelle parti analoghe troviamo notevoli qualità. Molto piacevole è la luce viva del quadro, la quale mette in un bel rilievo la precisa plasticità delle forme e dà un bello splendore ai colori, perfino nelle ombreggiature più cupe. Il disegno attesta molto studio ed accuratezza. Dall'effetto dell'insieme, come dalle varie parti speciali, si rivela un senso artistico assai spiccato. Dolce contemplazione spira dai volti, e fra le tante opere triviali che superficialmente gli somigliano questo è davvero un quadro di devozione. Tenendo conto di tutto ciò, mi si è imposto il convincimento che esso non possa essere altro che un'opera giovanile di Vincenzo Catena. E ponendola a confronto colla tela di questo maestro, posseduta dal signor Mond, di Londra (che fu esposta alla New Gallery nel 1894, e in tale occasione riprodotta in fotografia dal Dixon), vi troviamo le più pronunziate affinità, tanto nello stile dei particolari, quanto nel sentimento che lo informa.

Rimane, tra questo gruppo di quadri, a far parola di un'altra Madonna di stile belliniesco, segnata col n. 46. Il Bambino sta ritto sulle ginocchia materne e scherza con una pera attaccata ad un filo. Nè l'idea espressa, nè la fattura, rivelano in qualsiasi modo l'impronta di un artista ragguardevole, e, sebbene sia forse possibile rintracciare l'umile autore di tale opera, preferisco astenermene.

Sebbene Giovanni Bellini figuri come uno dei più grandi rappresentanti dell'arte, tuttavia egli si distacca spesso dalla più tipica tradizione locale, specialmente nelle opere giovanili. Più di qualunque altro maestro della sua regione, egli ha risentito l'influenza delle potenti opere che Donatello creava verso la metà del secolo XV nella vicina Padova. La sua Pietà, di cui poco addietro abbiamo discorso, risponde ad un sentimento profondo di religione che proviene dall'intimo del cuore. Il fratello maggiore Gentile, al contrario di Giovanni, non si è mai trovato così preso nel turbine di quest'arte toscana emozionante, che per un tempo dominò l'arte veneta. E Gentile Bellini, più di Giovanni, mi è sempre parso il vero legame che unisce Giorgione a tutti i sommi maestri degli anni posteriori, coll'arte propriamente veneta, che si distingue già nel Trecento, e che fu introdotta nella via maestra dagli sforzi di Gentile da Fabriano e del Pisanello. Affermando ciò, ho fissi gli occhi

specialmente a quel mirabile dipinto di Gentile Bellini, della raccolta Layard, che ha per soggetto l'Adorazione dei Magi. Qui il maestro si palesa veramente sommo nel riprodurre



Tav. II. — VINCENZO CATENA. Galleria di Stuttgart

gli effetti pittorici della luce chiara, diffusa, penetrante. E così egli esplica la sua osservazione per mezzo più dell'ambiente aereo che delle forme lineari e plastiche. In quest'ordine d'idee, Gentile potrebbe essere considerato come facente parte di quella famiglia di artisti che, da noi, con un termine che nella sua odierna applicazione non spiega nulla, si dicono impressionisti, e fra i quali si possono inchiudere i sommi pittori di età e di stile diversi,

quali furono Van Eyck, Valasquez e Tintoretto. Se ne debbono però escludere le schiere degli imitatori, i quali, attaccandosi alla maniera di un gran maestro, si presentano solo come un travestimento di lui, ed attruppati sotto la bandiera di una scuola formano un drappello in cui ogni pregio di individualità è perduto. Questo dico pensando alle mirabili doti di percezione di Gentile Bellini. Quanto poi a quello che ci manifesta la tendenza del suo spirito, Gentile si deve porre tra coloro che vagheggiano un ideale pagano, un ideale pieno di vitalità e di godimento poetico, e che sono i veri figli della gaiezza dell'ambiente veneto, mentre Giovanni pare più disposto da natura ad accettare lo spirito toscano di un'austera e drammatica intellettualità.

Vittorio Carpaccio è più fratello che figlio di Gentile, e le sue opere nella galleria di Stoccarda rivelano codeste qualità dell'arte propriamente veneta in grado eminente. La prima è una tavola d'altare con figure grandi al vero. San Tommaso seduto in trono spiega la Somma a San Marco e a San Luigi vescovo, che stanno ai lati, mentre un devoto è inginocchiato in mezzo al gruppo. Nella parte superiore soavi angeli e cherubini fanno omaggio alla Vergine che col Bambino in braccio sorge fra le nuvole. È firmato col nome dell'artista e porta la data 1507. Il quadro, di carattere quasi monumentale, è della migliore epoca dell'artista, e oltre a ciò posso affermare senza esitazione che di tutte le sue tavole d'altare questa è la meglio conservata. Esistono poche opere contemporanee che possano gareggiare con codesta per la rifulgente e delicata gradazione delle tinte. Il secondo quadro del Carpaccio è ben noto nella storia dell'arte, come facente parte della serie di opere che egli eseguì per la scuola di Santo Stefano a Venezia, delle quali le altre parti si trovano ora nelle gallerie di Berlino, di Parigi e di Milano. Il dipinto di Stoccarda fu eseguito nel 1515, data segnata, e rappresenta la lapidazione del Santo. La fattura dimostra quanto sia divenuta più convenzionale e rilassata l'arte del maestro. La mossa delle figure, ripetuta con monotonia, è tale da ricordare un esercizio ginnastico; i panneggiamenti a pieghe schematiche, specialmente il paesaggio, eseguito con gioco di pennello troppo evidentemente manierato, sono pecche assai salienti, ma però non tali che impediscano d'intravedere l'immensa abilità del pittore.

Dal Carpaccio mi sia permesso di passare ad un altro maestro, del tutto veneziano, che fiorì tre secoli dopo di lui. È lecito negli studi d'arte attenersi sovente piuttosto alla continuità estetica che alla troppo rigida continuità storica.

Il Guardi (giacchè appunto di lui intendo parlare) è l'ultimo rampollo della famiglia di Jacopo Bellini, e si può dire che con lui la pittura veneta sia giunta al suo termine, il quale non fu meno splendido che i primordi. Al pari dei suoi predecessori, egli possiede la più fine percezione della diafanità della luce, dell'aria, delle acque, che sono gli elementi di cui si compone l'ambiente di Venezia. Attraverso questi mezzi, le forme ed il colore assumono agli occhi dei grandi maestri veneti un aspetto particolare di vita, di gaiezza indefinibile. E tra le opere della galleria di Stoccarda, le due tele magistrali del Guardi procurano all'occhio codesta ricchezza di godimento. Ambedue (nn. 180 e 166), hanno per soggetto la festa del Bucintoro, e spiegano la più bella veduta della città nella sua più festosa apparenza. L'acuto compilatore del catalogo che serve di guida ai visitatori della galleria di Stoccarda, nella descrizione di questo quadro, ha avuto la perspicacia di scorgere, tra gli antichi palazzi, il Grand Hôtel Danieli. Non vi è alcun dubbio sul verismo che informa queste due opere, fra le più belle del Guardi. Tuttavia la Venezia a cui vien trasportato lo spettatore sulle ali dell'immaginazione non è precisamente la Venezia dei viaggiatori tedeschi d'oggidì. L'artista, è vero, non si è sempre tenuto all'altezza di queste due tele, perchè spesso i lavori di lui hanno avuto più ragione di commercio che di diletto. Tali sono, per la maggior parte, vedute di rovine ed altri simili soggetti pittoreschi, secondo quel gusto romantico che era già stato messo in moda da Salvator Rosa. Per buona sorte, le due tele di Stoccarda sono assolutamente immuni da qualunque pecca di manierismo.

Il manierismo pareva volesse trionfare in Venezia col prestigio del pennello allora più universalmente ammirato del Tiepolo.

Di lui la galleria di Stoccarda possiede parecchi abbozzi di soffitti e quadri. Sebbene l'apparato sia grande, pure i suoi lavori lasciano freddo chi ama la bella pittura. Sono



Tav. III. — Palma Vecchio. Galleria di Stuttgart

trionfi di prestigio, ma non l'espressione di una vera anima di artista nutrita nell'amore del bello, cosicchè quando se ne scopre l'artificio poco più rimane da ammirare in quella falsa estetica.

È interessante notare come il manierismo seicentista sia stato provocato in tutta Italia dalle scuole dette eclettiche e realistiche, e che, mentre in Spagna il più gran mago del verismo, Velasquez, esercitava l'arte sua, tra noi il gusto si andava riducendo sempre più superficiale. Non si cercava più l'espressione del carattere delle cose, badando solo alla loro apparenza esterna, e la pericolosissima teoria dell'*arte per l'arte* divenne il vangelo del giorno. I maestri andavano sempre più raffinando l'arte loro, continuando sempre sulle traccie gli uni degli altri, senza altra ricerca se non il perfezionamento della mera virtuosità. Fra i pittori che si attennero specialmente alle opere di Velasquez, è sopra tutti notevole Bernardo Strozzi, detto il Prete Genovese. A Stoccarda ho rilevato molte opere di satelliti di questo valente pittore, ma neppure una che io possa accettare come sua.

Torniamo ora al Cinquecento. Allorchè nel secolo XV la Repubblica di Venezia estese il suo dominio sulla terra ferma, l'arte sua, venuta a contatto colle scuole delle città soggette, cominciò ad amalgamarsi con esse. Bergamo, dall'estremo confine, non tardò a mandare i suoi artisti a formarsi alla scuola della metropoli, per riaverli poi in patria più esperti e famosi. Tra quelli che compirono un tal pellegrinaggio, il più insigne fu Jacopo Palma. Il quadro n. 26 della nostra galleria (L'angelo con Tobia, tav. III), è indiscutibilmente lavoro di quest'artista, ed è di un interesse tutto speciale. Il senatore Morelli, che pel primo ne rilevò l'importanza, lo giudicò come opera più giovanile che si abbia di Palma vecchio, e per tale venne accettato da tutti i critici, eccettuato il Berenson. Il soggetto è di un'ingenuità assai attraente. I colori hanno una vivacità forse un po' dura, e priva della velatura armonizzante; ma, visto da lontano, il rosa acceso, che è la nota dominante della veste dell'angelo, il verde-oliva della sottana, l'azzurro chiaro del paesaggio brillano con un effetto non spiacevolmente gaio. Ma, dobbiamo domandarci, questo quadro, è veramente l'opera più giovanile che esista del Palma? La storia dell'evoluzione del maestro non mi sembra confermare del tutto l'ipotesi emessa a questo proposito dall'illustre critico sunnominato. Osserviamo che nella galleria di Berlino esiste un dipinto (porta il n. 31) che rappresenta la Vergine che legge un libro di preghiere, mentre il Bambino giace addormentato sopra un parapetto davanti le ginocchia materne (tav. IV). Alla sinistra si scorge da una larga finestra un bel paesaggio illuminato dal sole. In basso, sempre alla sinistra, è dipinto un cartello su cui, in caratteri spiccati, si legge: *Jacobus Palma*. Abbiamo qui la firma autentica dell'artista; ovvero si tratta di una firma apocrifa? Crowe e Cavalcaselle non l'accettano come autentica, e dello stesso parere si è dichiarato il Morelli, aggiungendo inoltre che egli riteneva il quadro come opera di un imitatore di Francesco Santacroce, pittore secondario della scuola bergamasca. Interessandomi specialmente di tale questione, ho pregato alcuni signori addetti alla Direzione della galleria di Berlino di esaminare attentamente questa firma, ed essi gentilmente mi hanno risposto che l'esame loro, coadiuvato dal giudizio dei migliori tecnici, li portava alla convinzione che la firma è fuor di ogni dubbio autentica. Oltre a ciò vorrei pregare il lettore imparziale di considerare la presenza di questa firma unicamente dal lato stilistico. Togliendola dal suo posto non vi rimarrebbe un vero vuoto, non si sentirebbe l'inconveniente di lasciar quel cantuccio privo di qualche ornamento per equilibrare l'insieme della composizione? Se si trattasse di una cosa ridipinta sarebbe facile rilevarlo, e questa supposizione rimane assolutamente esclusa. Vi sarebbe soltanto un'altra ipotesi da proporre, che, cioè, il cartello col soprascritto nome sia stato posto ad inganno dalla mano medesima che originalmente ha dipinto il quadro, e che essa non sia stata quella di Palma; ma anche questa supposizione non può avere serio fondamento. La questione adunque si riduce a determinare coi criteri stilistici se il quadro sia o no opera di Palma il vecchio. Per parte mia credo di poter scorgere di già, nonostante tutti i vincoli che inceppano la libertà dell'espressione, il carattere artistico del grande maestro bergamasco chiaramente pronunciato. Si tratta qui della pratica di un artista giovine, che sta esercitandosi nella grammatica dell'arte sua, prima di esser venuto in possesso della propria rettorica. Il quadro porta l'impronta dell'antica scuola vivarinesca. Le pieghe un po' dure,

la simmetria in cui si succedono, secondo l'antica formula accademica, il rosso, l'azzurro ed il giallo sono indizi che da soli non permettono di concludere in favore di alcun artista



Tav. IV. — Palma Vecchio. R. Galleria di Berlino

da nominarsi. Ma, all'infuori di ciò, l'espressione delle teste, le loro forme, in ispecie l'ampia linea frontale della Madonna, e l'ovale del viso corto, sono note essenzialmente distintive dei tipi di Palma vecchio. Ed anche mettendo in disparte l'esame morfologico, sentiamo trasparire dall'insieme di questo gruppo una dolcezza contemplativa che non possiamo attribuire a nessun altro che al maestro di cui porta il nome. Ancor più caratteristico è il paesaggio, così nella sua concezione come nell'esecuzione. Notevole è il fare dell'albero

pendente sulla collina e distaccantesi dal cielo chiaro col suo fine profilo; ma anche qui, come nell'esame del gruppo, è l'impressione dell'insieme, più che l'analisi di ogni particolarità, che più di tutto mi persuade a ritenere il quadro di Palma vecchio.

Coloro che hanno studiato il problema dei legami che esistono tra i principali maestri della scuola veneta saranno impressionati dalla pronunziata somiglianza del tipo del fanciullo addormentato coi tipi dei bambini nelle opere della scuola vivarinesca. Ed oltre al modello del bimbo e alla sua posa, il disegno delle pieghe della sua camicia e tutto il drappeggiamento della Madonna sono propriamente conformi allo stile delle opere di Alvise Vivarini e dei suoi predecessori. Per cui il nostro quadro ha un certo valore documentario per chiarire il problema del significato storico di questa scuola e dell'indirizzo che essa ha preso sul principio del secolo XVI. L'evidente somiglianza del bambino di questo quadro del Palma coi putti nelle opere di Alvise Vivarini basta per dimostrare l'affinità artistica che esiste fra questi due pittori. Tale parentela ha la sua adeguata spiegazione nella loro contemporaneità in Venezia, sotto l'influenza dominante della vecchia e tradizionale scuola locale iniziata da Antonio Vivarini, e che ha avuto il suo maggior sviluppo per opera del fratello più giovane di lui, Bartolommeo, che lavorò attivamente fino alla sua morte nell'anno 1499. Tutti gli argomenti portati dal Berenson in favore della sua teoria che il Lotto è scolaro di Alvise Vivarini, fin dove almeno si possono controllare coi fatti, si presterebbero, volendo, alla prova che Palma vecchio è stato anch'esso lo scolaro di Alvise. In codesto modo si potrebbe provare anche che Giorgione, ed altri maestri, sono stati scolari di Alvise Vivarini. Per ritornare infine al quadro di Berlino, esso dimostrerebbe, anche se non fosse opera del Palma, quanto del così detto « alvisesco » si trova in quasi tutti i quadri veneti di tale età, e come queste caratteristiche siano non da riferirsi ad Alvise, ma da riputarsi proprietà comune della scuola, la quale rimonta di molto al di là d'Alvise.

La galleria di Berlino possiede un secondo quadro di Palma vecchio, (tav. V) non citato dal Morelli nè accolto da Berenson, rappresentante la Madonna e San Giuseppe in atto di adorare il divin figliuolo. (Porta il n. 183, ed è fotografato da Hanfstaengl sotto il n. 591). Quest'opera è di epoca alquanto posteriore a quella di Stoccarda. Il tipo del Bambino è palesemente lo stesso di quello del Tobia, e così pure è identico il modo di trattare le pieghe. Si noti infine la marcata somiglianza tra la mano destra della Madonna che sorregge un libro, nel primo quadro di Berlino, e la mano sinistra su cui San Giuseppe appoggia il capo, nel secondo. [1]

A Palma vecchio sono attribuite diverse altre tele della galleria di Stoccarda. Il n. 17, che rappresenta i personaggi della Sacra Famiglia e Santa Caterina, seduti alla base di un piedistallo che porta un frammento di statua antica, in un vasto e ridente paesaggio, è un'opera straordinariamente bella di Bonifazio Veronese (tav. VI), come già ha dimostrato il Morelli ed hanno confermato, dopo di lui, tutti quelli che hanno avuto occasione di menzionare il dipinto. Una prudente ripulitura basterebbe a far ritornare questo quadro alla sua primitiva bellezza, essendoci ancor conservata, malgrado molte brutte pennellate del restauratore tutta l'originale freschezza dei volti. Anche gli altri pittori della stessa famiglia Bonifazio sono degnamente rappresentati nella raccolta, la grande tela dell'Adorazione dei Magi essendo un'opera capitale di Bonifazio II e l'Adorazione dei Pastori (n. 10) una delle più riguardevoli di Bonifazio III. Il n. 19 (La Madonna con San Pietro), il quale presenta un donatore inginocchiato al Cristo benedicente, è attribuito anch'esso al Palma. Ma è un quadro così vuoto di espressione vera, di serie qualità pittoriche, da non lasciarmi neppure sospettare che esso possa essere di un artista tanto sobrio quale fu Palma vecchio. La

[1] Riguardo ad un altro quadro che ha dato luogo a discussioni, il San Sebastiano (n. 63) della galleria di Vienna, vorrei in quest'occasione dichiarare che mi trovo d'accordo col prof. Wickhoff, che lo giudica opera del Palma. Il Morelli non ne fa menzione. Berenson ci scopriva giorni fa un Lorenzo Lotto, oggi lo dichiara un Cariani.

testa popolana della Madonna, il rilievo duro e freddo del corpo del Bambino, tutti i panneggiamenti privi di ogni consistenza materiale, mi inducono ad attribuirlo indubbiamente a quel fabbricante di mercanzie che fu Girolamo di Santacroce.

Troviamo nuovamente il nome del Palma unito al n. 3, che raffigura una Sacra Famiglia seduta. Ha per fondo una tenda, stanno a destra Tobia coll'angelo, e a sinistra Santa Barbara. Per questo quadro, molto malandato, il Frizzoni, acuto e fine intenditore, ha pronunciato il nome di Francesco Torbido, e questo giudizio si impone assolutamente.



Tav. V. — Palma Vecchio. R. Galleria di Berlino

Paris Bordone è rappresentato con una tela che porta la sua firma: La Risurrezione del Cristo (n. 7). Sottomesso recentemente ad una ripulitura, rifulge ora in tutto lo scin-

tillìo della sua luce. Un secondo quadro attribuito allo stesso autore (n. 11), San Girolamo con la Santa Famiglia, non è eseguito da lui, ma piuttosto inspirato, ed è interessante perchè dimostra come Paris Bordone, nei suoi viaggi attraverso la Lombardia, si faceva aiutare nei lavori commessigli, e così potè dare origine a certe opere in cui troviamo la sua maniera combinata con quella di altri pittori delle città lombarde. Nel quadro di cui parliamo è notevole l'influenza di Alessandro Moretto.

Un ritratto in busto di donna con un canestro di fiori in mano (n. 282), quantunque attribuito alla scuola del Bordone, può senza scrupolo assegnarsi al maestro stesso. L'unica mancanza del quadro è di non essere stato finito, d'onde forse l'esitazione del catalogo riguardo alla sua legittimità.

Parimente ingiustificata è la modestia che all'autore del catalogo ispirò dei dubbi circa l'esser della mano propria di Paolo Veronese un ritrattino in busto di uomo, di fattura magistrale e potente di vita (n. 198). Essendo pure questo quadro non del tutto finito, ci manca quello scintillìo di metalli preziosi che colle sue velature Paolo sapeva dare alle opere sue.

Una gradita sorpresa mi recò la scoperta di una tela relegata in alto sulla parete, come cosa di poco valore. Porta nel catalogo il n. 79, ed è attribuita al Tintoretto. Rappresenta Cristo in trono, il Precursore e San Pietro ai suoi lati, sul davanti un donatore inginocchiato. Nel fondo s'intravedono prospetti di paesaggio dipinti briosamente, di un verde quasi monocromo. Per il Cristo l'artista si attiene ad un tipo convenzionale; questa testa è affatto insignificante e manca di un vero carattere spiccato. Le altre tre teste invece, per le quali il pittore aveva indubbiamente innanzi a sè modelli vivi, sono interessantissime. Il colorito è tutto di un tono grigiastro. Già questa particolarità dovrebbe metterci sulle traccie dell'autore. Rileviamo inoltre le mani stranamente schiacciate, come se fossero disossate. Da queste e da tant'altre caratteristiche, il quadro viene dimostrato esser opera di Teotocopoli, detto il Greco, quello stravagante ma distintissimo artista che, principiando sotto la tutela del Tintoretto, ebbe una così potente influenza sulle vicende della scuola Spagnuola nel tempo dei precursori di Velasquez.

Chi vuol farsi un'idea adeguata del genio del Greco deve ricercare le sue pitture nella città di Toledo, dove esistono alcuni fra i capolavori di lui, e dove i conventi contano delle opere sue a dozzine, tirate via senza scrupoli artistici. Nella galleria di Madrid si ammirano dei bellissimi ritratti di sua mano; due di essi, e fra i migliori, attribuiti dal catalogo officiale al Tintoretto (nn. 420 e 438). Per lo contrario, un rinomato quadro a Siviglia, che passa universalmente per essere suo, non è. Si tratta della *Trinità* nella sacrestia detta « de los Calices » nel duomo di quella città, sulla quale mi fu dato di ritrovare la segnatura del maestro di Teotocopoli, Luis Tristan e la data 1624.

In Italia non esistono, per quanto io sappia, di mano di Teotocopoli, che due quadri nella galleria di Napoli, uno in quella di Parma, un San Francesco in una raccolta privata a Roma ed una Sacra Famiglia in una raccolta di Firenze. Esempi straordinariamente belli della sua arte si vedono nelle raccolte private a Parigi, dove questo pittore è grandemente pregiato dai buongustai; e le sue tele più belle si trovano colà presso il signor Manzi. A Londra, la *National Gallery* fu recentemente arricchita d'uno splendido Greco per dono di Sir Charles Robinson, mentre la raccolta di Sir Francis Cook, a Richmond, contiene già da anni quasi una mezza dozzina di tele del Greco, che in parte passano per opere del Tintoretto. Finalmente, il più bel quadro del Greco che si trova nelle Isole Britanniche è una *Natività*, in possesso del signor Dugal M. Corkindale, di Carfin Hall, in Iscozia. In quest'opera il pittore si rivela veramente il Turner della pittura sacra. Come il maestro inglese, nel suo modo di vedere, dissolve il paesaggio in un nimbo di tinte smaglianti, così agli occhi del nostro maestro, tutte le forme appaiono come in una fantasmagoria pirotecnica senza che per ciò perdano la loro potenza persuasiva. Il quadro è di quel genere che nella Spagna si suole denominare Greco matto, ma è appunto tra i quadri di questo



Tav. VI. — Bonifacio Veronese. Galleria di Stuttgart

genere che i più fini giudici di questa pittura, così potente, così individuale e così ben appropriata dal punto di vista particolare del nostro artista, riconoscono i suoi veri capolavori.

Esaminati i più interessanti quadri della scuola Veneta raccolti nella prima sala, come pure quelli di altra scuola sparsi nelle diverse sale, rechiamoci nella seconda grande sala dove sono riuniti i quadri che non provengono dalla galleria Barbini-Breganze, ma rappresentano i diversi acquisti ulteriori.

Qui c'è del buono e del cattivo, anzi del pessimo.

Sbarazziamoci anzitutto di quest'ultima categoria, visto che, anche recentemente, critici di nome vi si sono imbrogliati.

Rileviamo dunque che il n. 236, un Presepio ornato dal nome di Pietro Perugino, non è altro che una falsificazione fatta a Monaco o a Dusseldorf nei giorni nostri. Il n. 250 è un altro Presepio che porta l'iscrizione: *Ioh. Franc. Penni 1522.*

Basterebbe inoltre osservare come in tutti e due questi quadri lo strato di colore si è screpolato, non in quel piccolo — *craquelé* — simile a quello della terraglia di Satsuma, che è proprio alla pittura antica, ma in grossi pezzi, come fa la pittura del secolo scorso e quella dei nostri tempi, essendo il colore loro molto carico di bitumi.

Rimane da qualificare come copia o falsificazione moderna il n. 238. La Madonna e San Girolamo, ascritto a Cesare da Sesto.

D'una categoria alquanto superiore ai quadri testè menzionati è il n. 257, ritratto in busto di un dignitario veneziano, dove, sotto il restauro che lo ricopre integralmente, il dottor Frizzoni credette poter distinguere le forme caratteristiche di Jacopo dei Barbari, ed ha con questa attribuzione certamente trovato la soluzione plausibile del problema.

Fra le opere d'indiscutibile valore, troviamo qui, dell'antica scuola Veneta, una pregevole tavoletta segnata MCCC$_4$VIII. Paulus cum filio. Rappresenta la Madonna in un'aureola di angeli e varie scene della leggenda d'Augusto colla Sibilla. È concepita nell'antica maniera dei mosaici.

Su un quadro di apparenza veneziana (n. 255), ma che non può essere se non un'opera di Jan Scorel, ho riferito in altro luogo. (V. *Rep. für Kunstwissenschaft,* vol. XXI, pag. 70).

Riguardo a un frammento non finito di un quadro da altare, raffigurante l'incoronazione della Madonna con intorno parecchi angeli che spargono fiori, è già stato stabilito da un illustre critico francese, M. Auguste Castan, che doveva far parte come lunetta della celebre pala d'altare di Fra Bartolommeo, conservata nel duomo di Besançon. (V. *Archivio Storico dell'Arte,* vol. III, pag. 72).

Per finire, affrontiamo un arduo problema. Il n. 226, attribuito ad Andrea del Sarto, ci dà il ritratto d'un uomo sbarbato che non può aver passato i quarant'anni. È vestito come usavano gli scienziati e letterati a Firenze sul principio del Cinquecento. Notiamo ora che nella raccolta dei ritratti di pittori agli Uffizi esiste quest'identico ritratto, salvo che quello di Stoccarda è ristretto di un poco nel senso orizzontale. Il quadro degli Uffizi passa per essere il ritratto di Galeazzo Campi, la quale attribuzione probabilmente rimonta al Baldinucci. Questi, inoltre, lo dice fatto da Galeazzo stesso, riferendosi ad un'antica iscrizione sul rovescio della tela, del seguente tenore: *Ego Galeatius Campi annorum 53, si non mi ipsum qui homo, dare, saltem imaginem meam a me elaboratam, Julis, Antonio, Vincentis Antonio, fillis meis reliqui, predie Idus Aprilis 1528.* Avendo io ricercato questa iscrizione, non la trovai, ma trovai invece quest'altra: *Galeaz. Campus Pietro egregio Antonio filis Juli Antoni et Vicenti pater aetatis suc annorum LVIII efigiats per Julium Campum eius filium et discipulm de anno MDXXXIV.* Importa però di dire che si vedono le traccie d'una iscrizione anteriore sotto questa, in parte coperte da essa, e così sbiadite che le parole non si possono più decifrare. Nonostante si distingue sempre l'ultima data della parte in cifre romane, che coincide con quella segnatavi ora. Il che farebbe supporre che l'iscrizione attuale volesse ripetere quella preesistente, ma gli errori così evidenti di di lingua provano che il copista non si attenne al testo originale.

Si noti, inoltre, la contraddizione nelle due citazioni riferite, in quanto che quella riportata dal Baldinucci dice il quadro fatto da Galeazzo; l'altra, che leggiamo sul di dietro del quadro stesso, dice invece che è opera del suo figlio Giulio.

È inammissibile che il ritratto in questione possa essere opera di Galeazzo. Che possa essere opera di Giulio non m'arrischio a giudicare, visto che nei ritratti finora attribuiti a questo pittore si nota una tale divergenza di fattura da non poter formare un criterio dello stile suo come ritrattista sopra fondamento tanto incerto. Certo però che il quadro di Firenze dimostra un fare più esatto di quello di Stoccarda e deve essere ritenuto l'originale; ma se sia il quadro indicato dal Baldinucci, chi possa rappresentare e da chi sia dipinto, non lo so dire.

CARLO LOESER.

IL SEPOLCRO

DI SANTA MARIA DELLA VITA IN BOLOGNA

E NICOLÒ DALL'ARCA

« Sepolcri » o Mortorii di Cristo, derivati dalle rappresentazioni sacre fattesi ognor più frequenti nel secolo XV, ebbero uno svolgimento notevole, specie in Toscana e in Lombardia, ai primi del '500, un seguito ininterrotto dipoi, e riflettono assai efficacemente, oltre al momento artistico, il sentimento religioso dei vari modellatori. Dalla maniera prettamente realistica di Guido Mazzoni, temperata poi da Vincenzo Onofri e da Alfonso Lombardi, si va alla grazia correggesca di Antonio Begarelli. Ma, prima del Mazzoni, vi fu chi audacemente come lui condusse la rappresentazione dell'angoscia alla violenza: intendo l'autore del « Sepolcro » nella chiesa di Santa Maria della Vita in Bologna.

Questo gruppo è, al solito, in terracotta con intorno al corpo di Cristo la Vergine, le Marie, la Maddalena, San Giovanni e un crocifissore, in proporzioni quasi al naturale.

Invano io cercherei rappresentare con parole il senso che coglie lo spettatore alla vista del « Sepolcro ». Dominata la prima sorpresa e la meraviglia innanzi ad una opera così inaspettata, così lontana per l'intensità della ricerca realistica da quanto è abitudine di vedere, par di sentire, nell'oscura cappella ov'è riposto, le lamentazioni femminee, le grida, i singulti disperati.

Nel « Campione contenente la descrizione dei beni temporali e spirituali dell'Ospedale della Vita », composto con molta cura dal 1596 al 1601 da Francesco Fabri, e tuttavia conservato nell'Archivio dell'Ospedale stesso, il gruppo è detto « fatto per mano di Maestro Nicolò da Puglia, dal quale l'Hospitale lo hebbe,[1] nell'anno 1463, come appare al libro nominato Campione, segnato C al foglio 259 alla partita di Maestro Antonio Zanolino lanarolo in suo credito sotto li VIII Aprile del medesimo anno in una partita di lire 24, 7, 6 ». Oggi il libro C non si trova più, come pure mancano tutti i libri dei Massari della Compagnia; però la citazione è così minuziosa da non far dubitare della sua esattezza. Forse non è esatto il prezzo che sembra troppo esiguo per sette figure al naturale: è probabile però che la partita citata non sia che *una* di quelle poste a credito di maestro Antonio Zanolino, e che nei libri perduti ve ne fossero altre per una maggiore somma, trascurate poi dall'autore del Campione.

In una lettera, che avrò occasione di esaminare in seguito, il gruppo è attribuito ad Alfonso da Ferrara (il Lombardi), ma con nessuna autorità, sia per la data del docu-

[1] Ciò potrebbe lasciar supporre che il gruppo fosse stato eseguito qualche anno prima.

mento (1779), quanto perchè il « Sepolcro » trovasi ricordato in una lista del capomastro Cesare da Carpi [1] sotto l'anno 1502, nel quale, secondo la cronologia stabilita ultimamente



Tav. 1. — Monumento di Annibale Bentivoglio. San Giacomo in Monte a Bologna

dal Ridolfi, [2] il Lombardi aveva appena cinque anni. Così il dubbio sull'autore dell'opera,

[1] Archivio dell'Ospedal della Vita, Campione del '600, pag. 33 v., trascrittavi dal Campione *H*, oggi pure smarrito: « ... e de dare per rompere il muro nel sepolcro et ridrizare detto muro, e per mettere il Giesso e per opere 2 di mastro, et una di manuale, et per un'altra opera di mastro a rompere et per mandare indrieto le figure... L. 4 ».

[2] E. Ridolfi, *Esame critico della vita e delle opere di Alfonso Cittadella,* in *Archivio storico italiano,* terza serie, XX.

espresso anche di recente da critici d'arte, non par lecito, tanto più che sul lato sinistro del guanciale su cui riposa il capo di Cristo potei scoprire, sotto una lista di cartone, incollata e dissimulata dal color generale dato a tutte le statue, chiarissimamente leggibili le parole: OPVS NICOLAI DE APVLIA.[1]

Gli storici s'intrattengono assai poco intorno a questo artefice. Il Vasari,[2] detto ch'ei condusse a fine « divinamente » l'arca di San Domenico, onde ne ritrasse nuovo cognome « dall'Arca », aggiunge inesattamente ch'ei vi lavorò attorno nel 1460, che fece una Madonna di bronzo per il palazzo del Comune, e lo chiama bolognese. Il Perkins[3] lo afferma nato circa il 1414, e così anche ultimamente il Berthier,[4] forse per farlo discepolo di Jacopo della Quercia, morto, com'è noto, nel 1438. I cronisti bolognesi ripeton quasi tutti le medesime cose, derivandole da Leandro Alberti e da Fileno delle Tuate. Qualcosa di nuovo aggiunge fra Lodovico da



Tav. 2. — Gruppo di Nicolò dall'Arca. Santa Maria della Vita in Bologna

Prelormo nei frammenti della sua cronaca riportati dal Berthier.[5] Gli Archivi han fatta poca luce in proposito, nè lascian speranza di farne altra. Raccogliendo le notizie sparse, può dirsi: Nicolò nacque in Bari[6] nella Puglia;[7] la denominazione Dalmata, Schiavone, che alcuno gli dà potrebbe accennare alla stirpe del padre suo, del quale non si conosce che il nome Antonio, e si sa che nel '69 era morto.[8] Ma l'anno di nascita di Nicolò è incerto; ad ogni modo posteriore

[1] Poichè evidentemente questa sovrapposizione del cartone fu fatta di proposito, qual ne fu lo scopo? Come vedremo, il « Sepolcro » fu considerato da alcuno opera così barbara da disonorarne l'autore. Chi cercò in questo modo di farla dimenticare fu probabilmente uno zelante della fama di Nicolò dall'Arca.

[2] VASARI, *Vite*, Firenze, 1878, II, 120.

[3] CHARLES C. PERKINS, *Les sculpteurs italiens*, trad. par Ch. Ph. Haussoullier, Paris, 1869, I, 55.

[4] Fr. J.-I. BERTHIER, des frères prêcheurs, *Le tombeau de Saint Dominique*, Paris, 1895.

[5] Perchè la sua cronaca più non si trova.

[6] Nella cedola scritta da Giovanni Bolognini e posta sulla cassa contenente il corpo di San Domenico, all'epoca della traslazione (1473): *Nicolaus barrensis* (GHIRARDACCI, *Historie*, I, 397).

[7] Nei documenti: *Nicolaus de Apulia, Nicolaus de partibus Apulie.*

[8] Nella « Convenzione » per il lavoro dell'Arca: *Nicolaus quondam Antonii.* Pubblicata da MICHELAN-





Tav. 3 e 4. — Particolari del gruppo di Nicolò dall'Arca. Santa Maria della Vita in Bologna



Tav. 5. — Particolare del gruppo di Nicolò dall'Arca Santa Maria della Vita in Bologna

al '14 se prese moglie ed ebbe figli intorno all' '80. Lodovico da Prelormo [1] lo dice nutrito ed allevato a Bologna. Non si può contraddire, dopo quattrocento anni, un cronista quasi contemporaneo; ad ogni modo, a Bologna Nicolò non dovette rimanere dall'infanzia alla morte se nella « Convenzione per il lavoro di San Domenico » [2] è designato « commorans Bononie » in luogo del più ovvio e comune « habitator Bononie », e se in un documento del '479 [3] trovasi « tunc continue habitator Bononie ». In Bologna egli era certamente intorno al 1463 quando fece il gruppo della Vita e vi era nel '69 quando cominciò l'Arca di San Domenico: ma vi fu nel frattempo? Francesco Sansovino scrive [4] che in Venezia si trovava un presepio di terracotta colorata di mezzo rilievo, opera di Nicolò da Puglia. Non dà veruna indicazione d'anno, ma credo che quell'opera non possa ascriversi altrimenti che al periodo 1463-69. Prima del '63, per la giovinezza di Nicolò è assai difficile, dopo il '69 non pare ch'ei si muovesse da Bologna. Un'altra prova invece ch'egli innanzi a quest'anno 1469 non aveva stretto legami con questa città e avesse coscienza di trovare altrove lavoro, sta nel fatto che in una supplica [5] da lui diretta agli Anziani (1469) per esser esentato dal prestar obbedienza alle società delle arti in Bologna, minaccia, ove non si provveda, di partirsi dalla città, dal contado, dal distretto. Ad ogni modo, nè il lavoro di Venezia nè il gruppo della Vita gli avevano dato gran fama, perchè, sebbene egli nell'anzidetta supplica si dica scultore e maestro d'intaglio in ogni e qualsivoglia genere, cioè in marmo, in legno, in me-

gelo Gualandi (*Memorie riguardanti le belle arti*, Bologna, 1844, serie V, pagg. 10, 25), e più correttamente dal Berthier (op. cit., pag. 154-157).

[1] Citato dal Berthier (op. cit., pag. 35).

[2] Già citata.

[3] Archivio notarile di Bologna, libro 62 d'archiviazione, c. 264.

[4] Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima descritta*, ecc., Venezia, 1581, pag. 83 v.

[5] Pubblicata da F. Malaguzzi-Valeri in *Archivio storico dell'Arte*, 1894, pag. 366, e di nuovo dal Berthier (*Le tombeau de Saint Dominique*, pag. 158): « ... nisi provideatur foret necessarium eidem se absentare a civitate Bononie ejusque comitatu et districtu... ». Egli avea noie, come appar dalla supplica, dagli uomini e dai massari della compagnia dei muratori, dei maestri di legname, dei pittori e degli orefici. Per gli statuti della Società delle Quattro Arti, riformati nel 1442 (Archivio di Stato di Bologna), era stabilito (rubrica II) « che nessuno citadino o forastiero possa lavorare de alcuna o in alcuna de le ditte arte, se non sera de la ditta compagnia o ubidiente di quella ». E per esser della Compagnia i cittadini dovevano pagare 20 lire di bolognini, i forestieri 30, e nello spazio di 18 mesi. (Rubrica III).

tallo,[1] nella « Convenzione per l'Arca »[2] è designato come uno che si « eserciti » nello scolpire imagini, figure e storie col marmo, e gli si concede il lavoro, « perchè egli stesso asserì d'esservi sufficientemente idoneo e perito »; ed anche traluce una curiosa diffidenza verso di lui dal fatto che il Governatore vuole ch'egli dia in deposito ai frati il bozzetto del suo futuro lavoro, e d'ogni figura vuol prima vedere il modello in creta.[3] Forse fu previdenza contro il carattere strano dell'artista (e nello stesso tempo è un'altra prova che Nicolò non aveva in Bologna nè famiglia nè casa) la disposizione successiva ch'egli debba lavorare per il sepolcro di San Domenico in una camera dentro il convento.[4] Nel '73 il coperchio dell'Arca dovette esser finito, non però le figure, le quali ei non riuscì a terminare



Tav. 6. — Particolare del gruppo di Nicolò dall'Arca. Santa Maria della Vita in Bologna

in tutta la vita.[5] Del '78 è la Madonna di piazza. In quel torno sposò una Margherita dei Boateri, dalla quale ebbe due figli: Cesare, nato nel '481, tenuto a battesimo da Alessandro

[1] « ... sculptoris et magistri Intaglii in omnibus et quibuscumque rebus videlicet tam in lapidibus marmoreis quam in lignaminibus et in metalibus... ».

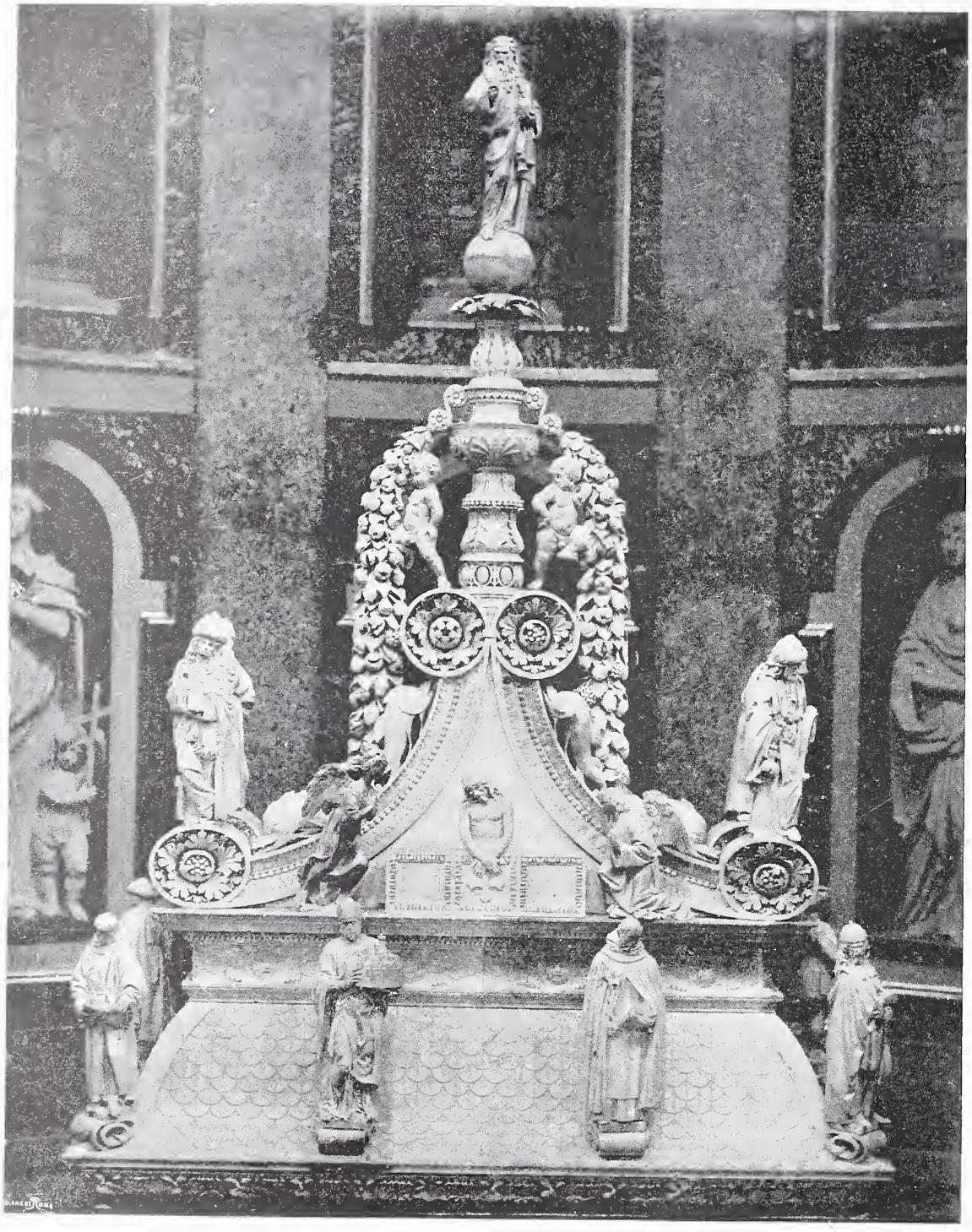
[2] Già citata: « ... in arte sculpture marmorearum immaginum figurarum et historiarum se exercens... prout ipsemet asserit suffitiens idoneus et peritus... ».

[3] « ... modulum dicti clipei et ornamenti quod prefatus magister Nicolaus fecit et ostendit et de ipsius R. D. Gubernatoris voluntate dimisit et est in depositum penes priorem conventus... promisit prefatus Magister Nicolaus prius facere et dictis officialibus ostendere modellum terreum omnium figurarum personarum que fieri et poni debent in dicto laborerio ».

[4] Berthier, *Le tombeau de Saint Dominique*, pagina 158. Il Berthier (pag. 36) mostra di credere che Nicolò rimanesse fino alla morte in San Domenico, e si meraviglia che non vi fosse sepolto. Invece, secondo i patti, ei non vi restò che fino al compimento del coperchio (1473); e in un atto del '75 (acquisto di una casa, di cui in seguito) si trova che abita sotto la cappella di San Procolo.

[5] Scrive infatti il Ghirardacci (*Historie di Bologna*, ad a. 1494): « Morì in quest'anno Nicolò Dalmata o Schiavone, che *faceva* il coperchio all'Arca di S. Domenico... ». È noto poi dal Vasari e dal Condivi l'aneddoto riguardante Michelangelo, che ebbe

da Genova e da Annibale Bentivoglio,[1] chierico nel '495; [2] ed Aurelia, sposatasi nel 1499 a Battista di Giambattista Paselli. Ciò si ricava da un documento di costituzione di dote,



Tav. 7. — Parte superiore dell'Arca. San Domenico in Bologna

conservato nell'Archivio notarile di Bologna, dal quale pure si conosce che il nome di famiglia

da Gianfrancesco Aldrovandi l'incarico di compiere il lavoro lasciato imperfetto da Nicolò.

[1] Archivio di San Pietro in Bologna (ad a. et diem).

[2] GASPARE CODEBÒ, *Memorabilia occurrentia et utilia pro Ecclesia S. Mariae Magdalenae, stratae S.* Donati, auctore Gaspare de Capite bobus rectore pre-

rimase « dall'Arca ».[1] Da altri documenti d'Archivio si rileva ancora: che Nicolò nel '475 aveva comperato una casa sotto la parrocchia di Santa Maria della Baroncella o Sant'Ambrogio, « in contrata vocata piaza mazore » da Cristoforo di Lorenzo Roncavallieri, pattuendo 325 lire;[2] che nacquero differenze per un pozzo, risolte da un laudo di Giovan Battista Lambertini,[3] e che il pagamento avvenne nel '479.[4] Da un atto di nascita, conservato nell'Archivio di San Pietro, sappiamo ancora che Nicolò fu padrino nel '484 a Lucrezia, figlia di Bartolomeo, miniatore. Non mi è riuscito di rintracciare un documento che lo riguardava ed esisteva un tempo nell'Archivio notarile, il quale fu riportato dal Masini nel suo indice sotto il titolo « Convenzioni », rogato Ercole dall'Oro (1479). Se crediamo a Lodovico da Prelormo[5] fra il '491 e il '93 ei lavorò due figure, ora perdute, di San Girolamo e del Beato Alberto Magno, a conto di Madonna Giovanna Bolognini, per le cappelle ch'ella fece ornare in quel tempo in San Domenico, e n'ebbe 6 ducati d'oro. Secondo i cronisti bolognesi, oltre ad alcuni capricci, egli aveva fatto pure una statua di marmo (un San Giovanni) alta due piedi, che si vendè in Ispagna, chi dice per duemila scudi, chi per settecento ducati, e ch'egli assegnò in dote a sua figlia. Ma almeno quest'ultima affermazione par poco esatta, se nella costituzione di dote alla figlia Aurelia il fratello Cesare le assegna la casa che abbiam veduta comperare nel '475, e ciò per soddisfare alla volontà di maestro Nicolò, suo padre, e al legato fatto a cotesta Aurelia nel suo testamento.[6] Il testamento non si trova, come pure il documento comprovante che gli fosse data la cittadinanza bolognese, affermata da Fileno dalle Tuate, dal Ghirardacci e dal Negri.[7] Morì il 2 luglio 1494, fu sepolto ai Celestini, e la sua lapide, ora perduta, diceva:



Tav. 8.
Figura della parte superiore dell'Arca
San Domenico in Bologna

dictae ecclesie ab a. 1471 ad a. 1504 (Biblioteca com. di Bologna, 17, G. I, 26).

[1] Archivio notarile di Bologna, libro 42 d'archiviazione, f. 56.

[2] Arch. not. di Bologna, libro *A* d'archiviazione, f. 1.

[3] Archi. not. di Bologna, libro 47 d'archiviaz., f. 318.

[4] Archivio notarile di Bologna, libro 62 d'archiviazione, f. 264. Nel medesimo Archivio (Rogiti di ser Francesco Conti, filza 7, 177, 18 aprile 1478) trovasi una promessa di pagamento per parte di Baldassarre di Luigi Masolini e di Berto del fu Pietro del Molle, ambedue d'Argelato, a favore di Nicolò da Puglia « incisor lapidis pro pretio tenimenti (non riesco a leggere diversamente) eisdem dati venditi et traditi ». Sono 7 lire e 8 soldi di bolognini. È fideiussore Pietro di Nanni Masolini « magister lignaminis c. S. Marie Majoris ».

[5] Citato dal BERTHIER (*Le tombeau de Saint Dominique*, pag. 35).

[6] « ... intentione satisfaciendi voluntati domini magistri Nicolai eius patris et legato facto iste Aurelie in eius testamento... » (Archivio notarile di Bologna, libro 42 d'archiviazione, c. 56).

[7] Ms. nelle Biblioteche di Bologna, ad a. 1494. Fileno dalle Tuate: zitadino di Bologna; Ghirardacci: cittadino bolognese; Negri: fatto cittadino di Bologna.



Tav. 9.
Figura della parte superiore dell'Arca
San Domenico in Bologna

Qui vitam saxis dabat, et spirantia signa
coelo formabat, proh dolor! hic situs est.
Nunc te Praxiteles, Phidias, Policretus adorant
miranturque tuas, o Nicolae, manus. [1]

« Era il più degno scultore che si trovasse », scrive Fileno dalle Tuate. E il Negri: « fuggiva il commercio delle genti per attendere i suoi lavori, essendo impazientissimo in tutte l'altre cose ». Il Ghirardacci aggiunge: « sendo vicino a morte disse che si doleva non aver nelle sue mani tutte le cose fatte da lui per spezzarle, non prezzava robba ed era parco nel mangiare e nel bere ». Il Borselli afferma: « nullum discipulum facere voluit neque aliquem docere. Phantasticus erat et barbarus; moribus adeo agrestis erat, ut omnes a se obiiceret; necessariis plerumque indigebat, caput durum habens, consilio amicorum non acquiescebat; ita ut (seguita fra Lodovico da Prelormo) ad magnam necessitatem devenit. Mortuus est in miseria: [2] fra Philippo di Quatro Castelli, converso, e figliuolo di questo convento più volte mi disse ch'avea donato amore Dei a detto maestro Nicolò una soma di formento ».

Le opere di questo artista pervenute fino a noi, certe od attribuitegli, sono:

I. Il monumento ad Annibale Bentivoglio in San Giacomo (tav. 1). Pur tra i difetti di proporzione, in questo marmo policromato c'è molto carattere. La maschia figura d'Annibale, serrata nella maglia e nella corazza d'acciaio, è ben salda sul caval che s'impenna; la sua testa, pensierosa e rude, è ben quella del condottiero e del capoparte italiano del '400; la sua mano stringe e appunta vigorosamente la spada. Benchè dell'autore di quest'opera manchino testimonianze antiche, gli scrittori di cose artistiche bolognesi dicon tutti: Nicolò. Il Bode [3] giudica bensì questo lavoro immaturo e privo di significazione (nüchtern undunbedeutend), ma lo dà per certo del nostro artefice. Il Ricci [4] sollevò qualche dubbio. Alle sue osservazioni d'indole estetica, aggiungo: come mai nel '58 (perchè questa è certamente la data dell'erezione del monumento e non della morte di Annibale, che fu il '45), come mai nel '58, quando Sante Bentivoglio, omai sicuro della Signoria di Bologna, iniziava le magnificenze di Giovanni II, come mai, dico, avrebbe scelto, per erigere una memoria al grande Annibale, un artefice senza fama, dell'abilità del quale undici anni dopo si dubitava ancora e si scriveva (come abbiam veduto nella « Convenzione ») « se exercens

[1] Ghirardacci e Negri. Leandro Alberti (ad a. 1494) ha la variante nell'ultimo emistichio: « magne Nicole, figuras ». Ma anche così il pentametro non torna.

[2] Però era sempre in possesso della casa, che, come abbiamo veduto, andò poi in dote alla figlia.

[3] Wilhelm Bode, *Die italienische plastik, Zweite Auflage*, Berlin, 1893, pag. 132.

[4] Corrado Ricci, *Una scoltura di Nicolò dall'Arca*, nel giornale *Bologna e l'Esposizione*, Bologna, 1888, pag. 6.

in arte sculpturae? » È possibile questo? Io credo poter affermare con sicurezza che quel monumento, ricordante lontanamente il vigore e la maniera di Jacopo della Quercia, non è di Nicolò.

II. 1463. Il gruppo di Santa Maria della Vita (tav. 2, 3, 4, 5 e 6).

III. Il coperchio e quasi tutte[1] le figure superiori dell'Arca di San Domenico (tav. 7). Ecco il capolavoro di Nicolò, ecco una meraviglia. Dall'angelo reggente il candelabro[2] « così soave che il solo Leonardo avrebbe potuto dipingergli un fratello » al San Francesco, uno dei più belli che sia nell'arte; dalle marziali e sante figure di Floriano e Agricola ravvolte ne' bei costumi del tempo, a quelle degli Evangelisti scriventi o nell'estasi del rapimento o nella persuasa tranquillità della Fede, magnifici ne'lor costumi orientali, ogni particolare è accarezzato e compiuto con un amore infinito. Par che le figure sieno balzate di getto dal marmo per magica virtù. E come son belle e nobili le mani, e le gran chiome fluenti, e le ghirlande di frutti, e i rosoni, e i delfini, e i due mirabili putti, grassocci e molli, con la testina un po' sproporzionata, e quell'innocente fare tra di capriccio e di gloria, caro a Nicolò! Una Pietà campeggia in mezzo alla grand'opera: un Cristo, dal capo leggermente reclino, incoronato di spine, dalla chioma abbondante, dalla barba rada, dagli occhi chiusi, dalle labbra semiaperte, da cui fuggì come un aroma il soffio vitale, ricordante qui, fra tante statue immobili e serene, il suo fratel della Vita, attorniato laggiù da così straziante agitazione! Quale meraviglia dovette mai essere l'antica cappella di S. Domenico prima che Nicolosio Poeti pensasse al restauro! Quando l'opera di Nicolò da Puglia, candida di marmi, luminosa di ori,[3] fioriva sotto le perfette vôlte ogivali, tra i mirabili intarsi di Damiano da Bergamo, sotto la luce fluente dalle invetriate di Stefano d'Ungheria e di Giacomo da Ulma!



Tav. 10.
Figura della parte superiore dell'Arca San Domenico in Bologna

IV. L'aquila, in fronte alla porta maggiore di San Giovanni in Monte, ad ali spiegate, stringente negli artigli il Vangelo. Di vigorosa modellatura. Porta la scritta « Nicolaus F. ».

---

[1] Intorno a quelle che non sono di Nicolò confronta i vari documenti e le varie ragioni riassunte dal Berthier nell'opera più volte citata.

[2] Di quest'angelo par si avesse il modello preparato da Nicolò per poi scolpirlo in marmo — o non era che una riproduzione posteriore? — nel museo Bianconi in Bologna. Cfr. P. Tommaso Bonora, *L'arca di San Domenico e Michelangelo,* Bologna, 1875, pagine 23, 24; e *Catalogo delle pillure e scullure possedule dalla famiglia Bianconi in Bologna,* 1854, pag. 18.

[3] Ho detto luminosa di ori poichè molte dorature scomparvero ne' vari restauri che si succedettero nei secoli. Così scrive, rammaricandosi, Marcello Oretti (Biblioteca comunale di Bologna, ms. Herc. 109: « L'arca di San Domenico fu pulita tutta da Alessandro Barbieri scultore reggiano e dallo scalpellino Alessandro Salvollini da Meldola e siccome vi cadde una scala rovesciò per terra la piramide, si ruppe in vari luoghi, e Alessandro Barbieri la rattoppò e vi aggiunse delle teste in terracotta e nel pulimento si perderono varie dorature, che rendevano il lavoro più nobile e magnifico; e ciò segui nell'anno 1768 ». Ecco un nuovo danno patito dall'Arca, noto ora per la prima volta, e che fa il paio con quello or non ha molto scoperto e pubblicato dal P. Bonora (op. cit.).



Tav. 11.
Figura della parte superiore dell'Arca
San Domenico in Bologna

Par da rifiutarsi l'interpretazione « Nicolaus ferrariensis ». Non sfigura accanto alle due aquile che sono nell'ornato intorno alla Madonna di piazza.

V. La Madonna di piazza (tav. 12). La Vergine, magnificamente drappeggiata, par che trattenga in suo gentile atto, serena contenta ammirandolo, il figliuoletto che le tripudia sur un ginocchio. È un fiore dell'arte quattrocentesca, un fiore in quel magnifico istante che sta fra il prorompere dal boccio che è acerbità, e l'espansione compiuta che è prossimità al disfiorire.

Questa splendida terracotta era dorata, e se ne vede ancora qualche traccia, così che il Vasari potè crederla di bronzo. Fu posta sulla facciata del palazzo degli Anziani, in luogo di un'altra imagine della Vergine « corrosa e distrutta dalle pioggie e dai venti », che stava a testimoniare la vittoria del popolo di Bologna su le genti di Luigi dal Verme. Porta inciso: Nicolaus f., e la data MCCCCLXXVIII.

VI. Del '78 è pure una lapide sepolcrale di marmo, sulla quale, originalmente appoggiato sur un'inferriata, riposa Domenico Garganelli (tav. 13). Veste il cavaliere un'ampia e ricca toga con cappuccio, la quale ne copre l'armatura militare che si finge starvi sotto, come appare da una tenue apertura sul petto e dai bracciali di bronzo. Di questo metallo è pure l'elsa della lunga spada ch'ei tiene stretta fra le mani incrociate. Due putti sostengono il guanciale su cui posa il capo, rivolto con sottile artificio a sinistra ond'è evitato l'intirizzimento di consimili imagini. Le mani sono di bella forma, i piedi che premono un altro guanciale in bellissimo scorcio. I due putti sono in atto dolente; l'uno si strappa con la destra i capelli e dischiude la bocca a gemiti disperati, l'altro guarda pietosamente il defunto. Reggono a mano alta una fiaccola accesa a simboleggiare la luce eterna cui è destinato l'estinto. Questo monumento fu attribuito al dall'Arca dal Davia,[1] meravigliato che Nicolò avesse così pochi lavori, e perchè ricorda la maniera di Jacopo della Quercia di cui lo fa discepolo e imitatore. Invece il Bode, che gliel'assegna senza muover dubbio alcuno, trova ch'è di maniera al tutto originale (in ganz eigener Weise gearbeitete).[2] A me sembra che l'influsso di Jacopo della Quercia sia innegabile qui, specie se ripenso alla lapide sepolcrale ch'egli eseguì in Lucca per Federico Trenta, dov'è la stessa

---

Come nel 1572, anche nel 1768 una scala è la causa del danno, del quale le tracce sono oggi palesi in varie statuette. Ma il fatto nuovo e più importante che ci vien raccontato dall'Oretti è « *l'aggiunta delle teste in terracotta* ». Debbo dire però che, a quanto almeno si può giudicare con gli occhi (perchè in cima alla piramide mi fu impossibile arrivare), non si vedono apparenze di terracotta, se non forse nel color più scuro dei due angeli intorno alla « Pietà ».

[1] VIRGILIO DAVIA, *Memorie storico-artistiche intorno all'Arca di San Domenico*, Bologna, 1838, pagina 85.

[2] BODE, op. cit., pag. 132.



Tav. 12. — Madonna di Piazza. Palazzo comunale in Bologna

abbondanza di pieghe, sotto le quali scorgesi l'anatomia del cadavere, e quasi identiche sono la posa e il panneggiamento intorno al capo reclino. Certamente quest'è una fra le più belle pietre sepolcrali eseguite in Bologna, nè dovea sfigurare nella cappella Garganelli in San Pietro insieme alle pitture di Ercole Roberti ed all'architettura così ammirata da Michelangelo. In seguito deve aver fatto parte del pavimento onde n'è tutta logora: ora trovasi al Museo civico. Ma con l'arte di Nicolò non ha somiglianza di sorta.

VII. In un cortile del palazzo Grassi (oggi Tribunale militare), in una nicchia a molti metri dal suolo, è una Madonna a tutto tondo col « Signorino » in terracotta. Il Bode, nella prima edizione della sua *Italienische Plastik* (1891) la diceva di Nicolò dall'Arca e la lodava molto; nella seconda edizione dello stesso libro (1898) non ne parla più. Non so se l'affermazione del '91 s'intenda cancellata: di quest'opera io non trovo in autori bolognesi, non che notizie, neppure la menzione. Gesù ha un atteggiamento e un visino gustosamente originali: dritto in piedi sui ginocchi della Vergine, stringe e stira con una manina la piccola camicia che lo ricopre e se ne drappeggia come d'un manto, e con l'altro braccio circonda il collo della madre, mentre gli occhi infossati fra le piccole guancie paffute sorridono in quell'aria di contentezza e di compiacenza filiale e spavalda con cui egli l'abbraccia e la designa. La Madonna col suo sguardo vago è meno significativa. Ha il petto colmo. Il drappeggiamento è semplice e largo, le mani non hanno l'impronta della fattura realistica che Nicolò predilige. I riccioli sono trattati in altro modo che il suo. La modellatura in genere, nelle gambe del putto in ispecie, è assai scadente. Nell'insieme, non che di Nicolò, non pare opera del suo tempo.

VIII. Si è pensato a Nicolò per la cancellata della cappella dei notai in San Petronio, di cui ignorasi l'autore, e che porta la data del 1483. Di fattura debole, non è sua certamente. Corrado Ricci [1] trova « tutta l'impronta dei lavori di Nicolò » non solamente qui, ma anche nella cancellata della penultima cappella a destra. Io, innanzi a quegli ornati capitelli, a quei gigli che sbocciano assai delicatamente nel marmo, ricordo sì particolari consimili nell'Arca di San Domenico, ma non arrivo a pensare al nostro artista. Quel motivo d'angeli del fregio si trova, lo so bene, anche nell'Arca; ma è pensiero tutt'altro che raro.

IX. Senz'alcun fondamento di verità il Masini [2] attribuisce a Nicolò da Puglia il Mortorio di Cristo in San Petronio.

X. Dice il Ghirardacci (vol. III, ms. ad a. 1494) che Nicolò « fece un pazientissimo lavoro, cioè una gabbia di legno intagliata a scalpello tutta d'un pezzo con dentro l'uccello alla grandezza d'un'oncia, cioè la dodicesima parte d'un piede, con magistero così sotile che imitava il vero ». E Fileno dalle Tuate soggiunge: « fe' mosche che parevan vive ». In altrettali minuzie — bordellerie, direbbe il Cellini — si compiacevano a volte gli artisti del tempo: così gl'intagli su nóccioli di pesca di Properzia de' Rossi. Che l'ingegno di Nicolò si divagasse in tali squisitezze lo dimostrano alcuni particolari delle opere che ci son pervenute. Si guardi, ad esempio, il libro che tien fra le mani il San Francesco dell'Arca, con le bullette e i fermagli e i segnetti e le sdruciture. Nondimeno Nicolò non sacrificò mai alla soverchia compiacenza nel particolare la maggiore armonia dell'insieme.

XI. Gaspare Codebò, rettore di Santa Maria della Maddalena in San Donato, nei Memoriali che intercalava nel libro dei defunti della sua parrocchia (e che si conservano nella Biblioteca comunale di Bologna, [3] grazie alla trascrizioue del Carrati), sotto l'anno 1492 annotò: « Nicolaus lapicida [4] fecit et dedit mihi tabellam unam terre cocte in quam Immago Virginis et tres Reges. Item aliam Imaginem Virginis cum angelo ambe eedem qualitatis. De quibus omnibus ipse Nicolaus est satisfactus a me ». Ecco dunque due opere nuove,

[1] Nel citato giornale *Bologna Esposizione 1888*, pag. 6, e *Guida di Bologna*, Bologna, 1893, pagg. 24, 26.

[2] Masini, *Bologna perlustrata*, I, iii.

[3] Biblioteca comunale di Bologna, 17, G. I, 26.

[4] Che questo lapicida sia proprio il dall'Arca è provato dal fatto che poco dopo negli stessi Memoriali vien nominato « Caesar filius Nicolai lapicidae ».

delle quali nessuno aveva fin qui parlato, e che dobbiamo rimpiangere perdute. I cronisti di Bologna, scrivendo di Nicolò, ricordano sempre, e solamente, l'arca di San Domenico, la Madonna di piazza ed i « capricci », che sono le cose sue più importanti, o più singolari. È logico che sia così: non potevano darci un catalogo di tutti i lavori del grande artefice. Ma Nicolò, nei 25 anni almeno di attività artistica in Bologna, deve aver eseguito molte altre commissioni, a noi ignote. I Bentivoglio, ad esempio, potevano dimenticarlo? Non abbiamo veduto Annibale far da padrino ad un figliuolo del grande maestro? Sventuratamente, però, se egli eseguì altri lavori, questi furono distrutti o dal tempo o dagli uomini. Marcello Oretti, nello scorso secolo, non cessa dal rammaricarsi dei guasti continui che accadevano sotto i suoi occhi in Bologna. Narra di quadri ripuliti da muratori con acqua e calce, di affreschi intonacati, di quadri venduti a « zavagli », di infinite opere d'arte ruinate. Invano ei si rivolge al sentimento religioso, dicendo « che le imagini dei santi vanno rispettate »; deve assistere, impotente testimonio, a tante rovine, a tanti vandalici restauri « pei quali, anzi, si osano pubblicare sonetti ». I due lavori di Nicolò dall'Arca ch'erano alla Maddalena [1] andarono perduti, probabilmente in uno di quei sacrileghi rifacimenti di chiese che furono così cari a Bologna nel secolo scorso. E insieme con essi furono smarriti i « pilastroni ornati », le finestre e tutte le quattrocentesche opere d'arte, notate così minuziosamente e amorosamente da Gaspare Codebò ne' suoi Memoriali.



Tav. 13. — Pietra tombale di Domenico Garganelli
Museo civico di Bologna

Di Nicolò, adunque, abbiamo tre opere certe: il gruppo delle Marie (1463), l'arca di San Domenico (1469 e seg.) e la Madonna di piazza (1478). Dalla sua vita risulta che nel '63 era in Bologna, e vi fu dal '69 alla morte; e sappiamo ancora che lasciò un suo bassorilievo in Venezia, ove lavorava probabilmente tra il '63 ed il '69. Fissati questi punti capitali, ricerchiamo il suo sviluppo artistico.

Il gruppo della Vita, primo suo lavoro noto, a parte le considerazioni estetiche d'indole generale, manifesta vigoria d'artista non comune, sicurezza di stecca invidiabile. Basti osservare come sono trattati certi visi, certe impostature di corpi, certi svolazzi di pieghe. Ovunque ci si rivela un maestro d'anatomia; studiosamente sono ricercati i segni del dolore (notevolissima la bocca del San Giovanni); i particolari resi con fedeltà quasi audace; le lingue tremolanti nelle bocche aperte, le lacrime fermate sulle gote. Le mani, quelle almeno che rimangono di originali, sono vigorosamente studiate.

---

[1] Rifabbricata nel 1772.

Qual maestro potè condurre Nicolò, giovine,[1] a tanto? I critici e gli storici d'arte, dal Vasari in poi, dicono ch'ei fu discepolo di Jacopo dalla Quercia; ma è proprio vero questo? Ch' ei fosse contemporaneo del grande senese lo nega la cronologia della sua vita, se non si vuole ammettere ch'ei giungesse fino ai 55 anni senza fama alcuna (se exercens in arte sculpturae, 1469). Io poi non vedo nelle opere dei due artefici una comunanza di maniera tale da ritenere Nicolò scolaro di Jacopo. Ed infatti, come avrebbe Nicolò potuta derivar dal Senese quella cura costante del particolare ch'egli ha in sommo grado e che Jacopo par quasi disprezzi? Chi è che non veda subito qual differenza sia tra i due nell'interpretare le pieghe, studio questo quant'altri mai proprio a distinguere gli scultori o a raggrupparli sotto una stessa maniera?

Ma oltre che nella parte materiale, si guardi allo spirito. Jacopo è un grande artista, ha senso della proporzione, sicurezza d'anatomia, nobiltà d'atteggiamenti, ignorata fino ai suoi giorni; ma l'arte ch'egli volge a perfezione è ancora la gotica. I bassorilievi della porta di San Petronio, composizioni mirabili, hanno vita e grazia straordinaria; ma la grazia è quasi il frutto d'un'ingenua semplicità, e la vita è espressa piuttosto col movimento dei corpi che con quello degli animi. Nè ciò pare difetto, chè anzi dà un incanto nuovo a queste rappresentazioni arcaiche; però, siamo ben lontani qui dalle creature passionali di Nicolò da Puglia.

Esclusa la derivazione da Jacopo, come potè Nicolò formarsi in Bologna? La scultura bolognese del tempo non ha nulla che lo spieghi, tanto più se si ricordino le rozze figure che sono in Comune e che portano la data del 1464. Riscontri con questo gruppo della Vita, con questa prima maniera dell'arte di Nicolò da Puglia, non si potevano forse trovare che in Ferrara nel « Sepolcro » scolpitovi nel 1456 da Ludovico Castellani, come se ne trovano più tardi in Modena, nelle plastiche di Guido Mazzoni.

Il contratto per la tomba di San Domenico fu stretto con Nicolò nel '69; notai come la sua dimora in Venezia cada probabilmente fra il '63 ed il '69. Da Venezia egli trasse l'eleganza lombardesca della decorazione, dai fiorentini che vi lavoravano in gran numero egli apprese ed importò in Bologna la delicatezza geniale che forma il vanto della sua nuova opera. Non più violenze! Ora le sue figurine palpitano d'una vita interna che si propaga come un lento fuoco, e sono come inghirlandate dai loro sentimenti. Così San Francesco medita sul suo libro, ed un sorriso di dolcezza illumina la sua faccia; medita pur San Domenico in una rassegnata modestia, ma il suo pensiero di generale di un Ordine pugnace si affonda nei cavi occhi e nelle rughe di sapienza della sua fronte. Floriano, che fu tribuno militare, par guardi con pacata sicurezza il magistrato di Roma, innanzi al quale si è presentato spontaneamente perchè lo danni alla morte; Agricola ha tutta la gentile grazia, Vitale la forza risoluta del martire. Nè meno efficacemente caratterizzati sono gli Evangelisti. San Giovanni, il veggente di Patmos, incrociate le braccia, è rapito nell'estasi, e, per un mirabile gioco d'ombre, i suoi occhi, offuscati dalla visione, paiono cerchiati dalle palpebre come da un giro di fuoco; San Matteo, che fu ricevitore d'imposte in Galilea, legge attentamente se il suo Vangelo abbia sufficiente forza di persuasione; si effonde e traluce per gli occhi e pel viso di San Marco l'ispirazione come di una gioconda ebbrezza, mentre San Luca, riflessivo e prudente, contempla la dottrina di Cristo spiegarsi nei secoli come il suo filatterio. Sovra tutti, Dio Padre Onnipotente, raccoglie nella fronte leonina, nell'immensa profondità de'suoi occhi, il pensiero che ha creato il mondo.

A Bologna non si conosceva niente di simile. Fra Guglielmo da Pisa, Jacobello e Pier-

[1] Wilhelm Bode (op. cit., pag. 132) scrive: « Ein aus Bologna stammendes Thonrelief der Madonna, die von Cherubin hoch getragen wird, Kolossalfiguren in Thon mit alter Bemalung im Besitze der Berliner Sammlung, ist zwar nicht auf Nicolò selbst zurück zuführen, zeigt aber in ihrer schlichten Naturbeobachtung namentlich im Kind, Verwandschaft mit den frühesten Werken dieses Künstlers ». Le opere giovanili di Nicolò? e cioè?

paolo aveano mostrato, sì, una nobiltà di stile, una ingenua grazia che talvolta innamora, ma le figure di Nicolò, accanto alle loro, paiono come uscite da una crisalide; Jacopo della Quercia aveva impresso nei bassorilievi, con una noncuranza signorile, una robusta grandezza; ma altrimenti matura è la vita delle creature di Nicolò, altrimenti elegante è il loro aspetto.

Dopo la sua dimora in Venezia, il movimento e il carattere voluto dalla scuola di Donatello, e ch'egli cercò con così audace veemenza nel sepolcro della Vita, si contempera sotto un più sottile ideale di bellezza in un'arte accurata e fine. Nondimeno egli non dovette fare un gran passo. Chi ben consideri le figure della Vita, vedrà che anche costà la ricerca verista è profonda sì, ma non affatto disgiunta dall'amor della forma: Gesù è un vigoroso uomo e bello e sano; pei corpi fiorenti della Maddalena e della Maria a destra della Vergine palpita il sangue rigoglioso e giovine.

Nella Madonna di piazza, Nicolò passa dal paziente lavoro di cesello, da contemplarsi e adorarsi in una cappella racchiusa, ad un gruppo di parecchi metri, destinato al frontone di un grande palazzo, in una grande piazza. Studia una posa originale e vivace, e ci dà un dolce e insieme severo e tranquillo sguardo di Vergine e un capriccioso, delizioso Bambino. Dov'è qui la derivazione da Jacopo? Alcuni trovano che questa Madonna deriva da quella ch'è sulla porta grande di San Petronio. A me non pare. Il putto è tutt'altra cosa, l'espressione della Madonna è assai lontana da quel sorriso senese; il drappeggiamento là è molle e rotondeggiante, qui forse fin troppo rigido, e le mani sono interpretate assai diversamente. E poi come mai il Bode ripete che in quest'opera del 1478 si rivela pienamente l'influenza di Jacopo della Quercia (ganz an Quercia gemahnenden Gewandung), mentre egli medesimo aveva constatato che nella cimasa dell'Arca, cominciata nel 1469, il modello senese non appare più (das Vorbild Quercia's unverkennbar ist)? Nicolò, dopo aver trovato una maniera sua, ritornerebbe all'imitazione? La verità si è che, come il nostro artista non volle discepoli,[1] e così non ebbe propriamente alcun maestro a cui possa direttamente ricongiungersi, e pur tenendo calcolo dell'influenza fiorentina, ch'egli può aver sentita in Venezia, Nicolò rimase nell'opera sua un solitario come lo volle restar nella vita.

* * *

Il « Sepolcro » non fu sempre nel luogo dov'è ora, anzi peregrinò molto. Nel '502, quando si rifabbricò la prima volta la chiesa della Vita, fu guasto, come appare dalla lista già citata del capomastro Cesare da Carpi, nella quale anche sta scritto: « e de dare per tirar a terra il sepolcro et per riffare et per fortificare dui tasselli nel muro vecchio L. 17 ». La chiesa rovinò nel 1686. Due anni dopo fu rifatta da G. B. Bergonzoni; le Marie furon poste allora di fianco all'altar maggiore, con sotto un altare, mentre dall'altro lato esistevano altre statue rappresentanti il Transito di San Giuseppe. Nel 1779, in occasione di lavori murari che si stavan facendo nella chiesa, il camerlengo Lucio Santamaria propose all'Arciconfraternita di togliere di lì i due gruppi, come ingombranti, e di abbattere quello rappresentante il Transito di San Giuseppe, come di niun valore, e « rispetto all'altro delle Marie, sebbene siano di qualche nome in riguardo al loro autore, che credesi Alfonso da Ferrara, ciò non ostante, poichè per le varie azioni di dette statue, anzichè promuovere, sembrano certamente opportunissime a distruggere la divozione ne' sacerdoti celebranti a detto altare e ne' circostanti, » propose di collocarlo nella loggia, dalla parte delle Pescherie.

Ne ottenne unanime consenso. Ma mentre gli operai attendevano al lavoro, un accademico clementino, con minaccie, fece smettere l'opera. Allora il priore e gli ufficiali della

[1] Però le sue opere non potevan mancare d'avere una larga influenza su gli artefici bolognesi. E forse Francesco Francia, specie nel tempo della sua attività come incisore, dovette molto a Nicolò dall'Arca.

Congregazione del sacro altare della chiesa, per non aver noie ed essere in regola, impetrarono ed ottennero un rescritto favorevole dal cardinal legato ed un decreto dell'Assunteria d'Istituto. La quale « Eccelsa Assunteria accettando benignamente l'istanza, riflettuto ai speciali e rilevanti motivi di congruenza che consentono la distruzione di alcune statue, per quanto si è od esser possa di gius pertinenza o diritto dell'Istituto delle Scienze e suoi Eccelsi Assunti, » approva il trasporto delle altre. [1]

Nella loggia verso le Pescherie le figure rimasero fino al 1877, anno in cui fu deliberato dal municipio di Bologna di costruire da quella parte un mercato coperto. Ora trovansi, come si è detto, a destra dell'altar maggiore dalla chiesa di Santa Maria della Vita, in una cappella laterale, quasi al buio; e questo non è un danno, tanto elle son mal ridotte dalle molte peregrinazioni. I pezzi rotti ne' trasporti furono rifatti in gesso; ricordo una mano che campeggia mostruosamente grande in mezzo alla scena, e i piedi di Cristo, e il suo braccio sinistro, riattaccato in tre punti. Intorno al collo delle statue pendono da nastri variopinti parecchi *ex voto* d'argento, con qual vantaggiamento estetico non può dirsi. I ragni lavorano alacremente fra braccia e gambe. Una patina grigiastra di sudiciume e di colore, alta in certi punti parecchi millimetri, meno sulla testa di Cristo, lavata dai baci dei fedeli, sostituisce ora i leggeri e freschi toni che doveano ornare le statue quando uscirono dalle mani di maestro Nicolò da Puglia. [2]

Tali furono le sorti dell'opera di Nicolò, che tanto era fedele dell'arte da non curare per lei il prossimo, e i beni di questo mondo, e la miseria; e tanto le era devoto da voler distruggere al letto di morte tutte le cose sue, non reputandole degne di lei!

Luigi Aldrovandi.

---

[1] Queste notizie son tratte da una *Memoria intorno al gruppo di statue detto le Marie piangenti della Vita*, composta a dì 7 settembre 1877 da S. Manservisi, che trovasi manoscritta nell'Archivio dell'Ospedale della Vita. Il compilatore vuol dimostrare che ' le brutte Marie ' « salvo errore e con rispetto parlando » non possono essere di Nicolò da Puglia, e che « certo non si potrebbe appuntare d'ipotesi troppo azzardata il credere che siano fattura di qualche oscuro artigiano del 1200 ». Il Manservisi vide e trascrisse per intero nel suo lavoro i documenti cui qui si accenna, e probabilmente non li rimise al loro posto (che da un *Sommario di scritture* si sa essere il libro *HH*, n. 21), sì che oggi più non si trovano.

[2] Poichè egli medesimo era famigliare al pennello, come si rileva dalla *Supplica* più volte citata: « ... et contingat aliquando ex causa dicti ejus exercitii pingere cum coloribus ». E il Ghirardacci (V. III ms. ad a. 1478), parlando della Madonna di piazza che campeggiava sovra un fondo dipinto, scrive: *Nicolò scultore e pittore*... Traccie di colore si rinvengono qua e là nel « Sepolcro », specie sul viso della Maddalena.

LE VILLE

EDIFICATE DA ALVISE CORNARO

NOTISSIMO per l'operetta sulla *Vita sobria,* che fu ristampata più volte e più volte in più lingue tradotta, il gentiluomo veneziano Alvise Cornaro meriterebbe maggior fama per il grande ed utile amore che portò alle arti e soprattutto all'architettura. « Si dilettava — scrive il Serlio — di tutte l'arti nobili et virtù singolari; et massimamente dell'architettura ».[1] In questa egli s'acquistò per vero de' titoli imperituri di benemerenza, che già i suoi contemporanei rilevarono sugli altri, come fece Ortensio Lando, che, volendolo lodare, premise alle altre questa lode, dove lo chiamò « Gran fabricatore, et gran cacciatore, et grand'huomo pio ».[2]

Per lui l'architettura non era però, come per molti, puramente un lusso, un mezzo di sfoggiare le ricchezze davanti agli occhi meravigliati o invidiosi de' suoi pari e del popolo. Egli se n'era fatto un culto appassionato, ardente, fino a diventar amico e compagno e cooperatore degli artisti che proteggeva. Studiava Vitruvio, Leon Battista Alberti e altri scrittori, visitava i monumenti antichi e i moderni, ritrovava, secondo che attesta il Palladio, « due modi di scale »,[3] e componeva intorno l'architettura un'opera che un suo parente, con lettera del 27 gennaio 1554, insisteva perchè facesse conoscere,[4] ma che non fu mai conosciuta. Fortunatamente, invece di un trattato, egli ci lasciò di meglio, ci lasciò de' bellissimi edifizi. E più assai ci avrebbe lasciato se la sua fortuna gliel'avesse concesso,

[1] *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva,* Vinegia, 1600, VII, 218. Il Cornaro stesso (*Discorsi della vita sobria,* Venezia, 1816, 64) narra ch'era solito andar ogni anno a visitare gli amici delle città vicine, a conversare « con architetti, pittori, scultori, musici e agricoltori », e aggiungeva: « Veggio le opere loro, e sempre imparo cose che mi è grato sapere. Vedo i palazzi, i giardini, le anticaglie e, con queste, le piazze, le chiese, le fortezze, non lasciando addietro cosa onde si possa prendere piacere e imparare ».

[2] *Sette libri de cathaloghi...*, Vinegia, 1552, 255.

[3] *I quattro libri dell'architettura,* Venetia, 1570, I, 61; ediz. 1581, ivi.

[4] *Miscellanea di varie operette,* Venezia, 1743, VII, 153. Questa lettera fu poi edita in fine dell'operetta del Cornaro, testè citata (pag. 152), e altrove. Egli stesso ci assicura che attendeva a scrivere un trattato su quest'arte: « Ancora un altro sollazzo io godo — scrive a novantacinque anni — perciocchè scrivo assai per giovare sì in architettura, come in agricoltura » (*Discorsi* cit., 102, cfr. 140). Ma il trattato lo dovea aver scritto da giovane, se si deve credere a un suo nipote (E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane,* Venezia, 1842, VI, 754).

chè egli era — dice il Vasari — uomo « d'alto spirito e d'animo veramente regio, come dimostrano tante sue onoratissime imprese ».[1] Con il qual giudizio s'accorda perfettamente quello di Pietro Valeriano che, in una dedica, scriveva al Cornaro: « hodie nemo privatorum hominum fabricae rationem pulchritudinem et elegantiam te uno melius intellexit, intellectamque in usum et artem evexit. Quod si digna magnanimitatis tuae sors fato aliquo tibi obtigisset, aetas nostra nulli veterum in rei tam praeclarae amplificatione cedere iudicaretur ».[2]

Quel che fece è intanto degnissimo di memoria. Fu lo 'ingenioso' messer Francesco Marcolini, stampatore e intelligente d'arte, autore del ponte « onde Murano guarda Vinegia », colui che ci offrì il primo e l'ultimo elenco rimastoci delle fabbriche del Cornaro. È contenuto in una lettera del 1° giugno 1544, con la quale l'editore dedicava a questi il quarto libro del Serlio: « A lei sola si conviene il nome di esecutrice di vera architettura; e ne fan fede gli stupendi edifici, ordinati dal sopra umano intelletto suo. E se un gentiluomo o altro privato vuol sapere come si fabrica ne la città; venga a casa Cornara in Padova, dove vedrà come si dee fare, non pur una loggia superba, ma il resto de l'altre suntuosissime et accommodate fabriche. Se vuol ornare un giardino, tolga il modello dal suo che acciò che nulla gli manchi gli avete saputo accommodare sotto la vostra abitatione, traversando la via comune sotto terra vinti passa di strada, tutta lavorata di opera rustica. Se vuol edificare in villa, vadi a vedere a Codevigo et a Campagna e ne gli altri luoghi le architetture fatte fare da la grandezza del grandissimo animo vostro. Chi vuol fare uno palazzo da prencipe, pur fuor de la terra, vadi a Luvignano; dove contemplarà uno albergo degno d'esser abitato da un pontefice o da uno imperatore; non che da ogn'altro prelato o signore, ordinato dal saper di V. S. che sa ciò che si può sapere in questo e nel resto de l'altre operationi umane ».[3]

Con tutte le esagerazioni proprie dello stile encomiastico del tempo, il Cornaro non è chiamato qui altrimenti che *esecutore* di vera architettura; il che non significa nè indubbiamente, nè precisamente ch'egli fosse l'autore di tutti que' stupendi edifizi; ma piuttosto che essi erano da lui « ordinati », come appresso si aggiunge. Si doveva allora sapere almeno quel che ci narra il Vasari e qui sopra si tace: che s'egli, cioè, fece il modello del suo palazzo di Padova,[4] tuttavia « la bellissima e ornatissima loggia », che v'è accanto, fu, come pur dichiara l'iscrizione dell'architrave dell'arco mediano, opera del valoroso Falconetto, e inoltre che questi « molte cose operò con detto Luigi ». Senza altre testimonianze, senza verun documento, crediamo che sia oggi assolutamente inutile voler ricercare, mediante il solo esame dello stile, se e quanto nelle restanti opere citate abbia potuto la mente dell'uno o dell'altro, i quali, imbevuti entrambi di classicismo, vissero insieme per ventun anno in una continua comunione di sentimenti e di idee, tanto che il Cornaro voleva esser sepolto in una tomba col suo amico, « acciocchè non fossero i corpi di coloro in morte separati, i quali aveva congiunto insieme con gli animi l'amicizia e la virtù in questo mondo ». Perciò non pare che si devano accettare, senz'altro, le recise affermazioni del Temanza e di altri, che, dovunque seppero che il Cornaro avesse murato, non scorsero che la mano del Falconetto; ma cautamente, finchè non soccorra nuova prova, s'abbia a sospendere ogni giudizio esclusivo di attribuzione.

La loggia, con l'altre fabbriche dell'abitazione cittadina, fu da molti descritta e lodata; e, sebbene non sia largamente nota,[5] non mancano forestieri che la visitino. Ma gli altri

---

[1] *Le opere,* ed. Milanesi, Firenze, 1880, V, 321.

[2] G. P. Valeriano, *Hieroglyphica,* Venetiis, 1604, pag. 523.

[3] Sab. Serlio, *Regole generali di architettura,* Venetia, 1551, IV, p. I *b*.

[4] Cfr. *Discorsi* cit., 63, dove egli stesso dichiara d'aver fabbricate in Padova le sue 'stantie' « con ragione d'architettura ».

[5] Sebbene il Vasari, al quale si devono le maggiori notizie sul Falconetto, abbia parlato a lungo di lui e delle sue opere, e non l'abbiano trascurato gli scrittori della città dove nacque e di quella dove morì, tuttavia par che non si tenga in giusta considerazione il suo valore, nè l'importanza ch'ebbe la sua arte nel

edifizi citati dal Marcolini, con quegli omessi, tutti lontani dalla città, chi li va a visitare? Intorno ad essi poi quasi nulla si scrisse, mentre parte se ne perdè irremissibilmente.



Portico di Campagna Lupia

L'estate scorsa, andando a diporto per la campagna veneta, mi recai sui luoghi dove fabbricò il Cornaro, a ricercarvi quanto il tempo e gli uomini ci avessero conservato. Non ritrovai tutto quello ch'egli costrusse e nemmeno tutto quello che videro alcuni studiosi della fine del secolo scorso; ma conobbi che è ben meritevole d'essere illustrato quel che ancor resta, tra cui è una bell'opera architettonica che fu sinora, per quel che mi consta, dimenticata. D'altra parte alcune ricerche d'archivio mi fecero scoprire degli utili documenti. Per cui, riunendo il frutto dell'una e dell'altra indagine, stimai opportuno esporre quanto mi è noto delle fabbriche costruite in villa dal magnifico patrizio.



Il palazzo vescovile di Luvigliano

* * *

Prima d'incominciare, occorre però fare una distinzione tra le fabbriche erette a sue spese, per proprio uso, e quelle erette a spese altrui, per conto del cardinale Francesco Pisani, vescovo di Padova dal 1524 al '67, di cui egli fu per parecchi anni amministratore.[1] La distinzione è presto fatta; perchè restano le polizze dei beni del Cornaro, presentate in diversa epoca all'estimo del Comune padovano.[2] Esse non registrano alcun suo possesso nè a Campagna, nè a Luvigliano. Quivi dunque egli non fece lavorare per sè, ma per il vescovado. Ebbene, incominciamo da questi due luoghi.

A Campagna Lupia,[3] presso Dolo, non molto lungi dalle lagune, esiste una grande casa colonica,

---

Veneto. Vedi, per esempio, con quanta fretta passa davanti a lui il Müntz (*Histoire de l'art pendant la renaissance,* Paris, 1895, III, 348).

[1] Nell'archivio della mensa vescovile di Padova, T. XCV, pagg. 173*a*-8*a*, sotto il titolo « 1544 . 16 junij. Sumarium orationis d. Bernardini de Mapheis ad curiam procuratorum, pro d. Aloysio Cornelio, contra Reverendissimum cardinalem Pisani », leggesi questo passo, che c'indica la durata dell'amministrazione suddetta: « ... quod 1529 Cornelius blanditiis suasionibus et auctoritate cardinalis fuit indutus ad suscipiendam gubernationem episcopatus; quapropter multas expensas tulit, quas aliter non tulisset, multos labores tulit, de quibus per tempus annorum 9 habere debet convenientem mercedem ».

[2] Arch. civico padovano, E. 474, fasc. 16-9.

[3] Su questo paese fu stesa una monografia da Andr. Gloria (*Intorno al comune di Campagna della provincia di Venezia,* Padova, 1869). La casa è ora del signor Suppiei di Padova.

ora proprietà di un signore di Padova e prima del vescovo della stessa città, in cui il Temanza ravvisò l'opera del Cornaro, indicata dal Marcolini. Ma egli arbitrariamente ne fece architettore il Falconetto, e stampavane la notizia sul suo libro biografico nel 1778.[1] Ventiquattro anni dopo la visitava quell'appassionato ricercatore delle memorie artistiche della Venezia che fu il libraio Pietro Brandolese, il quale, in una sua lettera inedita al conte Giovanni de Lazzara, la descriveva minutamente così: « Poco lungi dalla chiesa, anzi prima di giungervi, resta una fabbrica rurale di ragione del vescovado di Padova, eretta dal Falconetto, ed è quella di cui parla il Temanza alla pag. 138 e seg., sotto la semplice denominazione di XVII archi. Essa è tutta d'ordine rustico; fabbricata di cotto e di sceltissime pietre. Il prospetto è formato di XVII arcate di svelta proporzione e fiancheggiate da robustissime pilastrate. Sopra di queste non ricorre foro alcuno, ma il prospetto termina con una semplice fascia che serve per cornice. Sotto il porticato la fabbrica si divide in tre corpi separati da due scale che mettono ne' granai, ed il corpo di mezzo si ritira un poco dai laterali. È impossibile descrivere, senza averne sott'occhio una pianta, la distribuzione dei luoghi terreni, trovandocisi tutte le comodità ad uso rurale: stanza per i coloni, stalle per bovini, per cavalli e per ogni sorta d'animali, caneve, ect., tutto cavato con ingegno sommo. I piani sono a volto reale. Nella parte superiore sono collocati i granai, a' quali anche si passava dall'arzere vicino mediante un cavalcavia, come chiaramente dimostrano alcuni vestigi presso il portone d'ingresso alla corte, che parimente era d'ordine rustico, ma che ora è quasi tutto perduto. Il prospetto del portico è tutto a bugne, con fori giudiziosamente distribuiti e corrispondenti agli usi e distribuzione interna. La fabbrica in generale mostra una fina sodezza ed un ingegno superiore nel chiarissimo artefice, per la distribuzione delle parti, e meriterebbe esser disegnata per modello d'una buona fabbrica rurale, combinando però gli usi di quell'età colla nostra, anche in simili opere ».[2]

Il destinatario di questa lettera, quindici anni dopo, in una sua che fu edita dal Gamba, garantiva pure che di questa casa colonica, alla cui costruzione 'presedette' il Cornaro, era stato artefice il suo ospite.[3] E pure chi aveva per lui cercato tra le carte vecchie, il vescovo Dondi Orologio, non aveva potuto trovare il nome nè di questo, nè di altro architetto, per cui, informandolo, gli aveva scritto proprio così: « Se Temanza parla del portico bellissimo di Campagna come di fabbrica quasi di Luigi Corner, quegli della Vita sobria, io dubito abbia ragione. Luigi Corner fu amministratore del vescovado di Padova per molti anni, e del 1546, li 17 agosto, vi è scrittura del card. Pisani, con la quale il vescovo conviene d'esser debitore del detto Corner di ducati 11,120 per fabbriche e miglioramenti da lui fatti sui fondi del vescovado. Non si dice nella carta dove le fabbriche, dove i miglioramenti; forse fra le fabbriche una fu quella di Campagna ».[4]

Il vescovo erudito era stato prudente affermando e supponendo fin dove è giusto e nulla più. Se è facile che il Falconetto ci sia entrato, non serve però nominarlo, poichè non vi son prove; probabile è che il fabbricato sia sorto durante l'amministrazione del Cornaro. D'altronde l'esser stato a questi attribuito in uno scritto a lui stesso indirizzato pubblicamente fin dal 1544 può dispensare da ogni prova; in tal caso il dubbio diventa eccessivo. Da certe carte che riguardano la lite sorta tra lui e il cardinal Pisani, si rileva inoltre che negli anni 1532, '33 e '34 l'illustre amministratore fu occupato più che mai a ridurre le terre del vescovado a mezzadria; ed un testimonio oculare narra che tal lavoro si fece « massime nella villa di Campagna che fu messa tutta alla parte ».[5] Con ogni probabilità fu quello il tempo in cui fu maggiore

[1] T. Temanza, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia, 1778, 139-40.

[2] Questa lettera si conserva trascritta a pagg. 20-1 del ms. A. 181, n. 4, della biblioteca del defunto monsignor Grinzato, presso la curia vescovile di Padova.

[3] B. Gamba, *Discorso delle lodi di Luigi Cornaro patrizio veneto, come mecenate delle belle arti*, Venezia, 1817, 60-1. Sono in quest'opuscolo raccolte intorno il nostro soggetto molte utili notizie.

[4] La lettera autografa è nella biblioteca Grinzato, in una stessa busta con la lettera citata sopra.

[5] Arch. d. mensa vesc. pad., T. XCVII, 95*b*.

il bisogno di avere sul posto un gran locale per depositarvi i raccolti; e il Cornaro deve avervi così provveduto. Per cui è memoria di pietre impiegate da lui colà,[1] e di un conto ch'egli presentò al cardinale « per fabbriche de teze da Campagna ».[2] Il locale veniva comunemente chiamato ' el granaro de Campagna, ' ed era designato anche così: « palatium episcopatus in gastaldia de Campagna ».[3] Oggidì esso si trova, presso a poco, nello stato che descrisse il Brandolese.



Particolare del palazzo di Luvigliano

* * *

Non molto lungi dalla monumentale badia di Praglia, su un piccolo colle a' piedi dei monti Euganei, donde si domina buona parte della pianura padovana, siede il palazzo di Luvigliano, a cui si sale da ponente e da oriente per due superbe scale doppie.[4] Ivi dovevano sorgere anticamente la chiesa del villaggio, e la casa ad uso del prete; che, forse per dar posto a quell'edifizio e ai giardini adiacenti, nel 1474 furono rifabbricate altrove a spese del vescovo Jacobo Zeno.[5] Ad ogni modo il palazzo fu eretto e compìto assai più tardi dal Cornaro, come ci fa sapere il Marcolini, e quindi durante l'amministrazione di lui; nè mancano indizi che confermino tale notizia. Nelle carte del processo testè citato si parla infatti del



Arco mediano della Loggia del Falconetto

[1] Ivi, T. CLXXXV, 76*b*.

[2] Ivi, 85*a*.

[3] Ivi, T. XVII, 49 e seg. (1544); T. XX, 44 (1562), ecc. Anche altri lavorò probabilmente in seguito intorno a quella fabbrica. Trovo infatti in una lista di spese fatte per il cardinal Pisani, compilata forse nel 1552, questa nota: « Adì primo zenaro 1550 per haver menato messer Domenego de l'Abbacco a Campagna perchè facesse il dessegno de quel loco, il qual fu fatto poi, duc. 3, l. 1, s. 16 » (T. CLXXX, 144). E il 3 giugno 1562 si trovavano ancora nel cortile 34 migliaia di pietre da fabbricare (T. XXII, 60).

[4] Il Temanza (op. cit., 141), forse intendendo che il Marcolini con la frase « fuor della terra » avesse voluto dire ' fuor del territorio ', invece che ' fuor della città ' di Padova, andò a cercare inutilmente il palazzo nei dintorni di Treviso, indottovi forse dalla somiglianza del nome Luvignano, così scritto dal Marcolini, con quello di Lughignano, paese di questa provincia. Il Gamba fu il primo a corregger l'errore.

[5] Questo fa supporre un'iscrizione della chiesa di Luvigliano: « Jacobus Zenus Pat. Praesul hanc Divi

prezzo a cui si devon mettere le pietre impiegate da lui in quel luogo,[1] e v'è un appunto di spese « per la gastaldia de Luvignan ».[2] Probabilmente, quand'egli lasciò l'azienda, avea già condotto a termine il lavoro, perchè ad esso par sia da riferire quest'indicazione, che è in un sommario d'una difesa dell'amministrazione: « et perficit fabricam, quam coeperat ».[3]

Poi, durando ancora il vescovado di Francesco e quello di Alvise Pisani, prima del 1570 si fecero i bei portoni del parco e del cortile, il muro merlato, la fontana ed altro, tutti lavori di un'importanza piuttosto secondaria, per cui furono chiamati l'architetto Andrea Da Valle, lo scultore Agostino Righetti ed altri, de' quali si discorre nell'appendice.

In processo di tempo, occorsero via via altre piccole aggiunte o restauri,[4] ma tutto ciò non mutò il disegno primitivo della villa, nella quale possiamo tuttodì ammirare il felice ingegno che la creava.

Di essa, come del resto che costruì il Cornaro, fu detto autore il suo amico, e, come il solito, senza addurre alcuna prova o indizio.[5] Solo il Selvatico, esaminando il palazzo, argomentava che, « più ancora che le storiche notizie, ce lo appalesano opera del Falconetto lo stile dello architettare »; e soggiungeva questo giudizio: « Se tutti non andranno contenti delle modanature che adornano questo edifizio, tutti però dovranno encomiare la vaghezza e ricchezza del pensiero ».[6] Giovi a conoscere meglio codesta opera la riproduzione della fotografia che ne feci.[7]

Destava meraviglia il cardinale Francesco Pisani che una volta sola, forse nel 1547,[8] e per poche ore, era stato in quel luogo superbo e delizioso, che faceva insuperbire perfino chi aveva la fortuna di possedere de' fondi vicini, come quel cappellano che murò una lapide che diceva: LANGFRANCVS CANIPANONA COGNOMENTO LIGNEAMINEVS ALEX. FIL. SACELLANVS ECCLESIAE PAT. HANC DOMVM CVM MONTE PROXIMO CAMPORVM XV. A SE SVMMO STVDIO EXCVLTO PROPE AEDES PVLCHERRIMAS ET VIRIDARIVM AMOENISSIMVM EPISCOPATVS IN VICO LIVIANI ANIMI CAVSA ATQ. AD AMICORVM COMMODVM COMPARAVIT ANNO MDLXIII.[9] L'eminente giureconsulto Marco Mantova Benavides si faceva dire da Ulisse Bas-

---

Martini Aedem una cum adjacentibus Aedibus ad usum Sacerdotii propria impensa extrui, atque ornari jussit anno salutis MCCCCLXXIV » (Fr. J. Salomonii, *Agri patavini inscriptiones*, Patavii, 1696, 191). Ma non può dirsi perciò che lo stesso vescovo cominciasse il palazzo, come asserì Fr. Sc. Dondi Orologio (*Dissertazione nona sopra l'historia ecclesiastica padovana*. Padova, 1817, 63) e ripetè A. Gloria (*Il territorio padovano*, Padova, 1862, II, 46), che lo farebbe disegnare dal Falconetto al tempo dello Zeno.

[1] Arch. d. mensa vesc., T. CLXXXV, 76*a*.

[2] Ivi, 85*a*.

[3] Ivi, T. XCV, 175*b*.

[4] Sotto il vescovo Federico di Giovanni Cornaro, un Simonetto 'muraro' vi avea « condotta e fabbricata » una loggia — certo quella a pianterreno dalla parte di ponente, dov'è lo stemma de' Cornaro, con quest'iscrizione non registrata dal Salomoni: FEDERICVS . CORNELIVS . EPISCOPVS . ECCLESIAE . PATAVINAE . M.D.LXXIX, — ma così negligentemente che minacciava di diroccare (ivi, T. LXXXV, 101-8, 23 luglio 1579). Nel 1700, secondo che m'assicura monsignor Berti, bibliotecario del Capitolo padovano, fu costrutta da Francesco Fasolato, scalpellino, una scala a due rami, di 48 gradini, ad oriente del palazzo. Del rimanente non si fecero che de' restauri più o men buoni, per ordine dei vescovi Giustiniani, Farina ed altri, nel secolo scorso e nel nostro.

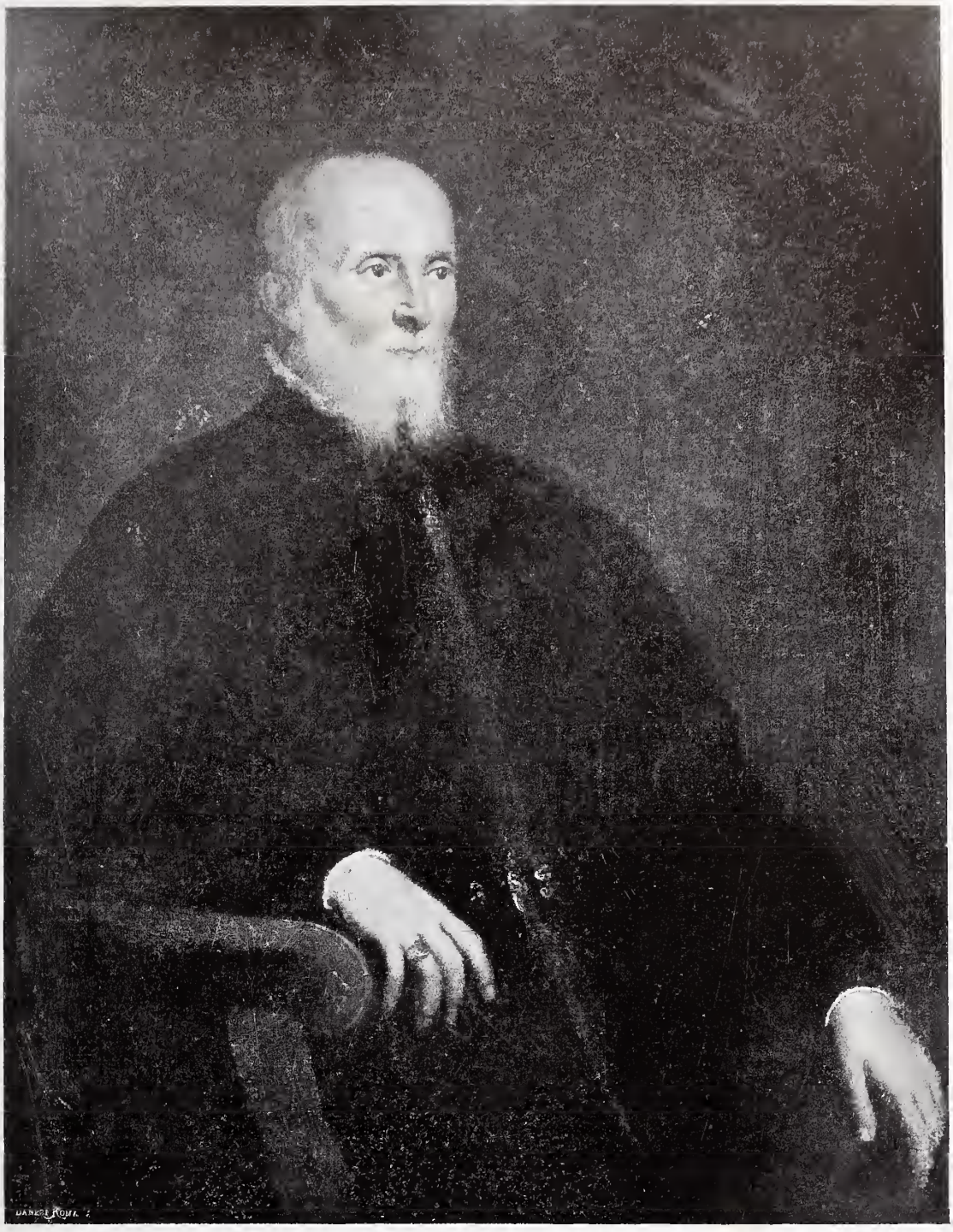
[5] Lettera del De Lazzara, in Gamba, op. cit., 61; *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova, 1842, 483; F. De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, 1852, 341; A. Gloria, op. cit., loc. cit., ecc.

[6] *Storia dell'architettura padovana - Il Briosco ed il Falconetto*, ms. della Bibl. civ. pad., B. P. 124, IX.

[7] Un disegno del palazzo, molto inesatto però, è anche in A. Gloria, op. cit.

[8] Suppongo questa data per aver trovato, nella lista di spese citata sopra, questo appunto: « Adì... [12 apr. 1547?] contadi al preditto Chizola; li venne a domandar per nome di sua signoria reverendissima, quando andò con la magnifica madonna Julia et le pute a luvigliano, duc. 6, l. 6, s. 18 »; a cui segue l'appunto di un'altra visita: « per passar il porto quando andassimo a Campagna, s. 4 ».

[9] Salomonii, op. cit., 192. Sert. Orsato nella sua *Discretione padovana* (ms. d. Bibl. civ. pad., B. P., 125, II, 48*a*), lo lodava così: « il vescovato padovano vi ha bellissimo palazzo con vaghe fontane et verdure de giardini e bruolli frutiferi scielti, che pariano posessi da novo Alcinoo ».



Ritratto di Alvise Cornaro. Galleria Pitti in Firenze

UNIONE COOPERATIVA EDITRICE - ROMA

siani, in un suo dialogo stampato il 1561: « Certo voi fate torto a quel luogo [la villa suburbana al Bassanello] non meno di quel che faccia il cardinal Pisano, che non è stato al palazzo, che egli ha fatto fare a Covigliano (*sic*), con tanta spesa che fa meravigliar chi il riguarda, se non una volta, et non vi stette più che un giorno ».[1] Oh che mai erano i piaceri tranquilli di quel soggiorno per l'ambizione di un cardinale papabile? Egli abbandonava anche la sua sede vescovile, per Roma!

* * *

Alvise Cornaro invece poteva e sapeva davvero cercare simili piaceri; e il molto che per sè fabbricò, molto e a lungo egli volle e potè godere. Nel 1542, ricordando di aver sempre giovato col suo « alli letterati, alli musici, alli architetti, alli pittori, alli scultori e simili », e d'aver « speso molte e molte migliaia di scudi in honorate fabbriche ed in molti bellissimi giardini », egli si vantava con lo Speroni di gustare ogni felicità « in sì accomodate stanzie e in sì belli giardini » da lui stesso fatti, e si riprometteva, quantunque « chi fa tali cose non le suol godere », di poter, mercè la sua temperanza, come le godeva, godersele per molti e molti anni ancora;[2] il che infatti avvenne. Così nella tarda, ma lieta, ma operosa vecchiaia confermò in altro scritto codesta sua soddisfazione,[3] e si compiacque inoltre di narrarci come compartisse il suo soggiorno tra la città e le ville. Per questo appunto noi dobbiamo a lui delle interessanti notizie su ciò che andiamo cercando.



Chiesa di Codevigo

« Io vo — egli scrive — l'aprile e il maggio, e così il settembre e l'ottobre, per alquanti giorni a godere un mio colle che è in questi Monti Euganei e nel più bel sito di quelli, che ha le sue fontane e giardini, e sopra tutto comoda e bella stanza, nel qual luogo mi trovo ancora alcune fiate a qualche caccia conveniente alla mia etade, comoda e piacevole. Godo poi altrettanti giorni la mia villa di piano, la quale è bellissima, sì perchè è piena di belle strade, le quali concorrono tutte in una bella piazza, in mezzo alla quale è la sua chiesa, secondo la condizione del luogo onorata assai, sì ancora perchè è divisa da una larga e corrente parte del fiume Brenta; dall'una e dall'altra parte del quale vi è gran spazio di paese, tutto di campi fertili e ben coltivati, e si ritrova ora (Dio grazia) molto ben abitata, che prima non era così, anzi tutto il contrario, perchè era paludosa e di mal aere, e stanza piuttosto da bisce che da uomini; ma avendole io levate l'acque, e l'aere si fece buono e le genti vi vennero ad abitare, e l'anime cominciorno a moltiplicare assai, e si ridusse il luogo alla perfezione che si vede oggidì, talchè io posso dire con verità che ho dato in questo luogo a Dio altare e tempio e anime per adorarlo ».[4]

---

[1] [Marco Mantoa Benavides] *Discorsi* | *sopra i dialoghi* | *di m. Speron Sperone,* | *ne' quali si ragiona della* | *bellezza et della excellenza de lor concetti.* | *D'incerto autore,* | Venetia, 1561, 4 *b*. Al suo interlocutore il Mantoa risponde: « Questa è la grandezza del Cardinale, acciocchè voi sappiate ». Cfr. per l'attribuzione di quest'operetta: Ant. Valsecchi, *Elogio di M. M. B.*, Padova, 1839, pag. 38.

[2] Cornaro, *Discorsi* cit., 135.

[3] Ivi, 90.

[4] Ivi, 63-4.

È questo il paese di Codevigo, distante sei chilometri da Piove di Sacco, dove l'estimo del Comune padovano ci indica, oltre le numerose e vaste possessioni del Cornaro, una casa per suo uso, « con corte, brolo, orto e vignale », per un'estensione di cinque campi.[1] Un suo nipote, in certa lettera, la chiamò anzi « uno casamento comodo e proprio all'agricoltura, fato con ragione di architetura, che uno sì bello, forte e comodo non vi è in questi contorni... E 'l volse farlo in volto de pietra, perchè fuse libero da focho, per guere o altro ».[2] Anche il Marcolini conferma che fu costruito da lui.

Il quale fece nello stesso paese, secondo che scrive quel suo nipote, oltre la bella chiesa, di bruttissima ch'era innanzi, e l'altare, de' quali lui pure ci ha parlato,[3] anche il ponte sul Brenta, « opera non da uno suo pare, ma da una comunità », e molte case pe' contadini. Ma, col tempo, molto di tutto questo andò perduto; e a noi oggi resta anche meno di quel che trovarono il Temanza e il Brandolese. Il Temanza, che volentieri ritornava in questi luoghi a rivedere gli edifizi del Cornaro, che giudicava « opere di merito e degne di imitazione », lasciò scritto quanto segue:

« Nella villa di Codevigo, su quel di Padova, situata sulla destra del fiume Brenta, ivi appellato Brentone, aveva il Cornaro un vasto podere, ma pregiudicato dall'acque che vi marcivano sopra, per mancanza di gore, che dessero loro il corso. Egli ch'era, per quanto portava quel secolo, intelligentissimo d'idrostatica, ridusse il paese all'asciutto, migliorò l'aria e fu cagione che s'accrebbe notabilmente il numero de' villani. Colà murò prima la chiesa parrocchiale, dedicata a S. Zaccaria profeta. Vi fece poscia un palazzo non assai grande, ma nobile, con porticati e cortili, come vuol l'uso di villa. Tutte queste fabbriche sono opere di Gio. Maria. Un maestoso portone serve d'ingresso al palazzo. Ha due colonne ioniche sui lati, ricco sopraornato e maestoso frontispiccio, nel di cui timpano c'è un'aquila colle ali distese, che cuopre tutto il triangolo. Questo edifizio è in due piani, il primo con volte reali, ed il secondo con impalcatura di travi. Il primo ordine della facciata della chiesa, ch'è dorico, e la porta e le finestre ricordano la maniera del Falconetto. Dello stesso carattere è l'altare maggiore, il quale ha un bassorilievo di creta cotta di buona mano. Egli rappresenta un'azione del S. Profeta Zaccaria ».[4]

Non si sa d'onde mai il Temanza traesse la notizia della priorità della riedificazione della chiesa, nè la certezza che tutti questi edifizi si dovessero al Falconetto; ma ad ogni modo i suoi ricordi son preziosi. Perchè già nel 1802 si principiò a metter le mani in codesti mònumenti. Per buona sorte capitò colà in quell'anno, l'8 luglio, il Brandolese, il quale stese per il De Lazzara questa relazione:

« Proseguii di buona voglia a Codevigo, per osservare ciò che ivi rimane di Falconetto. La chiesa più non esiste, tranne l'ordine dorico nella facciata (come Ella sa), e di questo rimasuglio notai la distribuzione e la eleganza delle sagome. Entrando in chiesa per vedere l'altare, trovai il luogo, dove esisteva, in attuale rifabbrica ed i pezzi, che lo componevano, posti sul terreno con poca cura. Chiesi conto del destino di questo bel monumento, e seppi che, ridotto, dovea essere adattato ad una cappella che dovea sfondarsi. Scongiurai il parroco, perchè fosse rimesso quale in origine, e spero di aver ottenuta la grazia. Osservai l'arco nelle fabbriche vicine di cà Foscari, e vi ammirai sempre più l'indagator giudizioso delle romane vestigia ».[5]

---

[1] Arch. civ. pad., E. 474, pol. 19, 8 febbr. 1544, e pol. 17, 6 nov. '62.

[2] Cicogna cit., VI, 753.

[3] Oltrechè nel passo sopra riportato, tale attestazione si trova nella lettera del 1542, scritta dal Cornaro allo Speroni (*Discorsi* cit., 134), come in quella del nipote (Cicogna cit., ivi).

[4] Op. cit., 138-9. Scoprì questi, nella casa del Cornaro a Codevigo, un ritratto di lui, fatto mentre era vivo; non si sa dove sia andato a finire. Esso non è da confondere però con la tela del Tintoretto, già attribuita al Tiziano, che si conserva nella Galleria Pitti di Firenze. La casa era appartenuta nel 1605 al vescovo Pietro Cornaro (A. Cittadella, *Descrittione di Padoa et suo territorio*, ms. B. P., 1481, II, 41*b*, in Bibl. civ. pad.); nel secolo decimottavo fu dei Foscari; oggi è del signor Luigi Gola di Codevigo.

[5] Bibl. Grinzato, ms. cit., pagg. 3-4.

Il Brandolese fu ascoltato; ed oggi l'altare di squisita fattura esiste ancora, sebbene privo della mensa e del bassorilievo in terracotta, ed occupa la cappella a sinistra dell'altar maggiore. Non esistono invece più il vecchio ponte e il portone di ingresso della casa Cornaro, che, essendo stata ripetutamente riattata, non presenta oramai alcunchè di notevole; solo alcune pietre, che formavano forse le basi delle colonne di quello, giacciono ora sotto il portico del cortile. La facciata della chiesa, dorica nel primo piano, corinzia sopra, fu imbiancata di fresco e il vecchio campanile, che, essendosi chinato assai su un lato, minacciava rovina, fu puntellato con un barbacane che va su fino alla cella campanaria.



Altare della chiesa di Codevigo

* * *

Resta ora che si parli dell'altra villa ricordata dal Cornaro prima di Codevigo. Non la nomina egli, ma dice solo ch'era sui colli Euganei, anzi « nel più bel sito » di essi. Alcuni pensarono a Luvigliano e supposero che qui egli si fosse dato a disboscare, a dissodare, ad asciugare e a coltivare le terre, e dissero che, anche per aver respirato l'aria purissima di quel luogo, egli avesse potuto prolungare la vita fino a tardissima età.[1] Il Gamba imaginò che il luogo fosse diventato soltanto più tardi proprietà del vescovado padovano.[2] Ma invece esso lo fu sempre, come s'è visto, e non si può credere dunque che il magnifico signore, nemmeno durante la sua amministrazione, lo considerasse quale una sua villa e vi dimorasse come in casa propria. E allora di quale altro egli intende parlare? Nessuno dei molti che scrissero di lui l'ha ancor detto. E pure fin dal 1842 è a stampa, nella raccolta delle iscrizioni veneziane del Cicogna, la lettera del nipote del Cornaro sopra citata, la quale spiega come dessa villa sia ad Este.

« Fabricò — egli scrive — uno amenissimo giardino in monte, ad Este, che è pieno di diversi e delicati fonti et di perfetissime uve che fano perfeti vini ». E più sotto: « Se diletò nella sua gioventù asai di cacie de animali grosi, come capri, cengiali e cervi; e perchè in questo paese [presso Padova] non erano, ma nel teritorio di Este, che è diviso da uno ramo del Po (*sic*), sopra quello fabricò una stantia comoda alla cacia, et ogni anno per molti anni, andò a fare tal cacia, dove prendea molti di tali animali, i quali quando dispensava in Venetia, quando in Padova, quando li mandava a' signori. Et finita la cacia, facea metere ad ordine una comedia, la quale se recitava nel suo teatro, che avea fabricato ad immitatione de li antichi, che il luogo de la sena lo fece di pietra perpetuo, et l'altra parte, dove stavano gli auditori, lo facea di tavole da potersi poi levare; et tute tal comedie reu-

---

[1] *Guida* cit., 483; G. Stefani, *Il Venda e i colli minori,* in *Ricordi sui colli Euganei - Illustrazioni storico-artistiche,* Padova, 1846, 148; P. Mugna, *Guida alle terme euganee e dintorni,* Padova, 1871, 50.

[2] Questo errore non era nella prima edizione del suo *Discorso,* ma fu introdotto nelle posteriori: G. Gamba, *Alcune operette,* Milano, 1827, 185; L. Cornaro, *Discorsi* cit., 128. E lo ripete la *Guida* cit., loc. cit.

sivano benissimo, perchè avea apresso di sè, in casa sua, uomeni molto atti al recitare, come fu quel famoso Ruzzante ».

Gli estimi padovani confermano poi irrefragabilmente ch'egli possedeva « ad Este, sora della porta sul monte, una casa con uno brolo e vignale » di sei campi, che teneva per suo uso.[1] Scorrendo tutte le storie e le memorie atestine finora pubblicate, rinvenni solamente in una monografia del 1851 la seguente incerta indicazione d'una villa Cornaro, colà esistente: « Più innanzi [del palazzo Kunkler], a sinistra, il palazzo, prima forse Corner, poi Farsetti, che spicca sopra di un'altura amenissima, ora con fino gusto, dietro i disegni del Japelli, ampliato e riabbellito dal nuovo suo proprietario Adolfo dott. Benvenuti ».[2]

Andai allora ad Este a cercarvi la villa Benvenuti; e, con mia viva e gradita sorpresa, sull'ingresso del giardino mi si presentò dinanzi agli occhi un bell'arco di stile classico, in cui mi parve tosto di ravvisare non poca somiglianza con le opere architettoniche del Cornaro e del Falconetto.

La posizione del luogo corrispondeva poi perfettamente alle indicazioni degli estimi padovani: per andarvi, venendo dal centro della città, se si esaminano le vecchie topografie, bisognava uscire precisamente dalla porta di Santa Tecla, che da secoli fu demolita.[3]

L'archivio della città di Este non mi porse alcun sussidio che mi desse la certezza assoluta dell'identificazione che andava supponendo;[4] ma, pochi giorni dopo, ecco capitarmi fra mano, mentre sfogliavo i volumi dell'economato vescovile padovano, un contratto di locazione del 1650, col quale il procuratore Giovanni Battista Cornaro affittò per dieci anni a Giorgio Cornaro, vescovo di Padova, « il suo palazzo in Este, vicino alli Cappuccini, con tutti li campi sotto di esso, broli, orti, giardini, fontane, pergole », ecc., al qual contratto fu allegato un dettagliatissimo inventario dei mobili che ivi si trovavano.[5]

Questi scritti fecero dileguare ogni mio dubbio, poichè molti particolari in essi accennati combinano perfettamente con quelli che compariscono nelle stampe della villa e del giardino Farsetti, disegnate dal Coronelli sul principio del secolo decimottavo,[6] e altri furono conservati fino ad oggi e si possono notare esistenti nella villa Benvenuti.[7]

La villa Benvenuti, già appartenuta ai Farsetti, è dunque la vecchia villa Cornaro. È posta infatti vicino al Convento de' cappuccini, e più vicina ne è la casa del contadino che l'ha in custodia, precisamente come il palazzo del procuratore Cornaro e, particolarmente, la casa del suo 'gastaldo'. Nel giardino Benvenuti sonvi acque correnti, di che son tanto scarsi tutti questi colli, ed esse passano per condotti di piombo; ebbene, nell'inventario si registrano « canoni di piombo ottantasei — pesano l. 2080 — » da mettere in opera per le fontane, ed uno storico d'Este stampava nel 1743: « Vi è luogo del cavalier Farsetti ai capuccini, dove l'abitazione, come piuttosto di condizione mediocre, non attrae molto l'altrui curiosità a vederla; ma il sito con giuoco d'acque merita d'essere un poco considerato ed ha frequenti visite ».[8] Se si esaminano infine minutamente le incisioni del Coronelli, si scorgono:

---

[1] Polizze 17 e 18 cit.

[2] G. Nuvolato, *Storia di Este e del suo territorio*, Este, 1851, 611.

[3] Cfr. A. C[iscato], *I ponti di pietra*, in *Isidoro Alessi*, giornale di Este, 15 aprile 1895, I, n. 3, pagine 18-9.

[4] Vi trovai solo che « li magnifici messeri Jacomo et Alovise Corneri » pagavano di livello alla fraglia dei battuti di Este soldi 16, per « certe muraglie di una casetta... poste in ditto borgo [Caldevigo], qual muraglie et loco essi nobelli hanno incluso nel suo loco dalla cha bianca » (*Estimo*, 1535, LXII, 93*b*, con le date 1535, '42, '51, '52.

[5] V. il doc. I, a cui furono aggiunte specialmente tutte le parti dell'inventario che toccano dei quadri.

[6] L'atlante delle incisioni del Coronelli, che conservasi nella Bibl. civ. pad., s'intitola *La Brenta* ecc., e contiene quelle due che ricordiamo (B. P., 914).

[7] Il cav. Tommaso Benvenuti, proprietario della villa, notissima oggi per il sepolcreto preromano, d'onde vennero numerosi e preziosissimi oggetti al museo della città, mi permise di visitare tutto il luogo. Fra i molti mobili artistici ch'egli possiede non ne scorsi alcuno che sia appartenuto al mobiglio di Giovanni Batt. Cornaro, il quale deve esser scomparso da moltissimi anni.

[8] Ant. Angelini, *Brevi notizie intorno alla terra d'Este*, Este, 1743, 58.

sotto il palazzo un porticato di sette volti e nel giardino una grande scala, con molti vasi di piante sopra piedistalli per ciascun lato, e accanto due pergole; dall'altra parte l'inventario nomina un portico sotto e davanti il palazzo, una scala fuori da esso, numerosi vasi e cassette con piante di cedri, di aranci e fichi d'India, « pedestali cinquanta de masegna de naranzari », e anche pergole sostenute da colonne di pietra di Nanto e da archi di ferro.

Questi raffronti sono più che sufficienti a fissare l'identità fra le due ville. Ma, terminando, non tralascierò di aggiungere un'altra notizia, offerta dall'inventario. V'è in esso numerata una collezione non indifferente di quadri distribuiti per le stanze del palazzo, tra i quali, oltre « un'arma Cornara dipinta in tella » e una pittura che ritrae le note sembianze della regina di Cipro, havvi « un quadro dipinto con Ruzante », il protetto, l'amico affezionato di Alvise Cornaro, che soleva venire con lui su questa amena collina e, dopo le cacce, recitare sul teatro da lui fabbricato nella sua casa.[1]



Arco della villa Benvenuti a Este

Del teatro oggi non trovasi vestigio alcuno e il palazzo non è proprio più quello di

[1] Maurice Sand (*Masques et bouffons*, Paris, 1860, II, tra le pagg. 76 e 77) pubblicò del Ruzzante un ritratto colorato in figura, descrivendone così il costume: « Ruzzante (1525). Pourpoint violet à parements orange. Manches de dessous bleu clair. Pantalon [calze], dont une jambe mi-partie gris perle et bleue, et l'autre jambe gris foncé. Chaussures noires. Bonnet violet » (370). Ma egli non ci dice la sua fonte, nè la ragione della data; e non basta che la Sand affermi nella prefazione: « Ses dessins sont le résultat de minutieuses recherches, et devront, à ce titre, intéresser les amateurs du théâtre et le public » (I, pag. VIII). Forse il Sand s'è inspirato, nel disegnare, all'incisione del Tomasini, molto somigliante nel viso e con la stessa foggia di berretto, ma col solo busto. Anche questi (*Illustrium virorum elogia, iconibus exornata*, Patavii, 1630, 31) garantisce, ma con particolare riguardo, l'autenticità dell'effige che stampa, la quale fu di recente riprodotta da *La Vita Italiana* (I, 10 gennaio 1895, 389), e dice: « Civis patavinus, quem sub Ruzantis nomine toto orbi conspicuum admirantur omnes, hic a nobis producendus est, non ut eius vitam a multis celebratam denuo condamus, sed ut veram eius imaginem posteris antiquitatum studiosis una cum eius memoria effictam demus oblectationis ergo verborum penicillo delineatam ». Ma a questi si può credere, perchè è certo che al suo tempo esistevano due ritratti autentici del Ruzzante, de' quali almeno uno egli deve aver visto. Uno era nel quadro d'un soffitto, in casa Cornaro a Padova, che lo rappresentava in costume di cacciatore; esso fu notato dal Ridolfi (*Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Padova, 1835, 118), che scriveva la dedica del suo libro il 25 giugno 1646. L'altro era la tela sopra citata, visibile il 1650 in una delle sale maggiori della villa Cornaro a Este. Che avvenne poi di questi ritratti? Il primo andò probabilmente distrutto col soffitto del secondo piano della loggia o dell'odeo; l'altro avrà forse passati i monti. Certo farebbe opera bella chi lo scoprisse e ridesse a' suoi ammiratori la fedele effige del grande commediografo popolare.

una volta, poi che l'architetto del caffè Pedrocchi vi fece de' grandi lavori di restauro. Ma resta l'incisione del Coronelli, la quale ci trasmette forse alcunchè della fisonomia dell'edifizio eretto dall'autore della *Vita sobria*. Lo stesso si può supporre del giardino, per l'altra incisione, dove è rappresentata la gradinata che saliva dal cortile d'ingresso fino al piano del palazzo, ma non l'arco classico che si trovava ai piedi di essa. E pure non tralasciavano di delinearlo, sia pur molto infedelmente, con il giardino, la scala, il palazzo e le grandi serre laterali, l'incisore Sebastiano Giampiccoli e un dilettante che nel 1775 fece — pur egli — il panorama della città.[1] E, meno infedelmente riprodotto, era stato compreso il medesimo già l'anno 1566 nel « Dessegno dell'antichissima città d'Este », che va unito alla storia inedita di Michele Lonigo conservata nella Biblioteca estense di Modena.[2]

Questo disegno prova poi che l'arco c'era almeno fin dall'anno successivo alla morte di Alvise Cornaro e promuove la congettura che esso stesso l'abbia rizzato; la quale congettura mi pare di poter suffragare con altri e più validi argomenti, con le prove, cioè, della grande affinità di stile e di motivi architettonici, che passa tra quest'arco e le costruzioni del Cornaro e del suo Falconetto.

L'arco d'Este è infatti di quello stile romano, di cui costoro furono ammiratori entusiasti, ed è precisamente una libera imitazione dell'arco di Giano Quadrifronte, eretto in Roma non prima dell'epoca di Settimio Severo e di Caracalla, e secondo alcuni al tempo di Costantino, che nei trattati di architettura del Cinquecento avea già preso posto tra i modelli[3] e che del resto ambedue devono aver visto ed esaminato, mentre soggiornavano in quella città, per imparar l'arte di fabbricare degli antichi.

Ha il moderno, come l'antico, delle piccole nicchie con il volto a foggia di conchiglia, salvo che il loro numero fu ridotto da dodici a otto ne' due primi piani e furono poi omesse le altre del terzo al sommo dell'arco, su cui vediamo invece spiegarsi un semplice attico, come su altri archi del Falconetto, ma senza scritti o figure. Non è variato come nell'esemplare romano l'ordine de' pilastrini, tra cui s'aprono le nicchie, ma v'è usato il solo ordine composito, che dagli archi di trionfo fu pur detto trionfale. La grande arcata si volge su due imposte un po' sporte, ha la chiave effigiata e le vele ornate di due vittorie volanti con la face protesa. Questi particolari, che mancano all'arco di Giano, non mancano per l'appunto nelle opere del Falconetto e nelle case del Cornaro. Gli stipiti della loggia famosa son profilati in un modo somigliantissimo, bello o pesante che sia; l'arcata mediana di essa porta due fame, diverse e migliori senza dubbio,[4] ma nell'atteggiamento delle braccia analogo per ciascun lato rispettivamente; e le due arcate vicine serrano anche qui per mascherone un barbuto con le corna d'ariete, motivo ornamentale usato dall'artista veronese pur all'esterno della porta Savonarola.

Altre analogie, oltre queste, si potrebbero stabilire, di cui forse non v'è bisogno. Si osservi ora invece una differenza che par contradire.

---

[1] Marco Sebastiano Giampiccoli da Ceneda visse nel secolo XVII (V. P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionala delle belle arti,* Parma, 1824, V. X, P. I, pag. 14). Questa sua stampa è intitolata VRBS ATESTE, e dedicata al marchese Tommaso Obizzo; la possiede il cav. Benvenuti, il quale conserva anche un bel rame moderno, su cui fu inciso l'arco d'ingresso, per fregiarne le carte della corrispondenza di famiglia. L'altra s'intitola *Ateste,* ecc., e porta segnato nel margine: « Gerolamo Franchini dilettante delineò ed incise . 1775 . In Este». Ve n'è copia alla Biblioteca civ. pad., e il rame fu depositato nell'archivio di Este (V. LEO BENVENUTI e GIAC. PIETROGRANDE, *Catalogo dell'archivio della magnifica città d'Esle,* Este, 1880, 34).

[2] Questo ' Dessegno ' fu riprodotto in fine del libro di ANT. CISCATO, *Storia di Esle,* Este, 1890.

[3] SERLIO, *Regole* cit., 1551, III, pag. CII e seg. Lo si può trovare modernamente rappresentato anche in A. BAUMEISTER, *Denkmäler des klassischen Alterthums,* München, 1888, III, pag. 1865.

[4] Si noti poi che le due belle e gioconde vittorie della loggia non son sue, ma di « Zuan Padoan, detto da Milan » (JAC. MORELLI e GUST. FRIZZONI, *Notizia d'opere di disegno,* Bologna, 1884...). Quanto più seccamente il Falconetto le modellasse, si può vedere nell'arco della Torre dell'orologio di Padova.

La proporzione tra la larghezza e l'altezza nell'apertura dell'arco d'Este è meno d'una metà; il Falconetto invece superò sempre con la larghezza il mezzo dell'altezza. Ma qui bisogna sapere che il Jappelli, dovendo abbassare il piano del cortile d'ingresso, abbassò anche il suolo sotto l'arco e rifece le estremità inferiori de' pilastri alzandole alquanto, secondo che



Particolare dell'arco della villa Benvenuti

è memoria nel paese e vedesi nella differenza della pietra nuovamente usata. A lui si deve adunque l'alterazione; e non s'infirma perciò la congettura che l'arco sia stato eretto dal Cornaro, forse con l'aiuto del Falconetto. Ma se tuttavia quel ch'io ho detto potrà ad altri sembrar un tentativo vano, vano non parrà almeno che io abbia richiamato l'attenzione dei dotti su una bella opera dell'ultimo periodo del rinascimento veneto, la quale nessuno aveva segnalata.

EMILIO LOVARINI.

APPENDICE.

Andrea Da Valle e il palazzo di Luvigliano.

Andrea Da Valle Lapiscida, di Pietro — e non Della o Dalla Valle, come scrivesi comunemente —, il quale ebbe l'invidiato onore d'esser posto in ritratto accanto al Palladio, al Sansovino e allo Scamozzi nella Rotonda de' marchesi Capra di Vicenza,[1] fu nel 1533 uno tra gli scultori e gli scalpellini, che lavorarono sotto la direzione del Falconetto per la

[1] FR. SC. DONDI OROLOGIO, *Due lettere sopra la fabbrica della catledrale di Padova,* Padova, 1794, 27-8. Nella *Descrizione delle archilelture, pilture e sculture di Vicenza,* 1779, II, 54, è scritto esser questo ritratto « opera di eccellente mano contemporanea ». Forse era di G. B. Maganza, che avea fatte delle pitture in quel luogo (A. MAGRINI, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio,* Padova, 1845). Per cercarvelo e farlo fotografare, onde comparisse in questo articolo, vi si recò tempo fa il bibliotecario della Bertoliana di Vicenza, monsignor Domenico Bortolan, ma non ve lo trovò, nè i nuovi possessori del palazzo ne san nulla. Mi è grato intanto rendere qui al dotto uomo i miei più vivi ringraziamenti per la sua rara cortesia.

cappella del Santo.[1] E non è difficile che sia stato qualche volta impiegato anche lui dal Cornaro, se lo troviamo due anni dopo nella sua casa, a far da testimonio in un atto di sòccida.[2] A lui si attribuisce il convento di San Gregorio fuori porta San Felice a Bologna,[3] e, con probabilità molta, il grazioso cortile corinzio della Certosa di Vigodarzere presso Padova, che si sarebbe murato circa il 1560 e che fu creduto del Palladio.[4]

Prima di quel tempo, e precisamente nel 1547, egli era concorso alla ricostruzione del Duomo di Padova con un suo grande progetto che fu da principio approvato e poi abbandonato, per accettare in fine, nel 1551, quello del Buonarroti — ahi! così infelicemente riuscito! — per il quale però egli fu assunto quale proto, in compagnia di Agostino Righetti.[5] Nel 1576 il Da Valle veniva ancora adoperato per de' lavori nella cattedrale, [6] ed era vivo anche l'anno successivo in cui fu chiamato, con Paulo da Ponte, a dire il proprio parere sui danni sofferti dal palazzo ducale a Venezia per l'incendio che ne avea distrutto buona parte.[7]

Vi sono alcune note di lavori da lui fatti o riveduti nella villa di Luvigliano, che aggiungono qualche dato ai pochissimi che si hanno intorno questo artista. Da esse si ricava che nel 1562 egli dirigeva l'opera di certo muratore Orazio da Urbino, che dovea fare al cortile del palazzo la cinta che oggi si vede. Al Da Valle dunque spettano la porta maggiore a ponente, quella a mezzodì che mette sotto il portico della stalla, l'altra a settentrione che dava sopra il brolo, e il muro merlato che gira tutto il cortile congiungendo queste porte al palazzo: un insieme bello e maestoso. Il lavoro dovea compiersi dentro quattro mesi dal giorno del contratto, che fu il 4 giugno;[8] invece andò per le lunghe assai, tanto che il 4 aprile 1565 gli agenti del cardinale furono costretti a citare maestro Orazio davanti al giudice dell'uffizio della Volpe, perchè aveva già ricevuto più del compenso pattuito e tuttavia non aveva ancor eseguito quanto doveva; « anzi — gli notano — quel poco che avete fatto per esser imperfetto si consuma et si ruina per li tempi et per le pioze »; onde gli si ordina di non metter più mano nelle fabbriche di Luvigliano e si fa stimare da Andrea Da Valle quel ch'egli ha fatto.[9] L'opera fu compita tra il 1567 e il 1570, negli anni, cioè, in

---

[1] B. Gonzati, *La basilica di S. Antonio di Padova*, Padova, 1852, I, pag. xcviii. Il Da Valle lavorò fin da giovane in Padova, onde è da credere ch'egli sia padovano, ma non già perchè nel secolo scorso qui esistesse una famiglia Della Valle, come scrisse G. B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova, 1780, 358.

[2] È uno strumento del notaio Gaspare Villani, del 18 marzo; dal quale unicamente ci furono date l'aggiunta al cognome Da Valle e la paternità: « magister Andreas de valle Lapiscida, quondam Antonii, de contrata prativallis » (Arch. notarile di Padova, volume numero rosso 4831, pag. 383*a*). Cade quindi l'ipotesi di G. Cadorin (*Pareri di XV architetti e notizie storiche intorno al palazzo ducale di Venezia*, Venezia, 1838, 44), che avendo trovato nei registri al *Magistrato alle acque* (lib. 161) un Bartolomeo dalla Valle architetto, che fioriva il 1° ottobre 1537, pensò che questi potesse essere il padre di Andrea. Il domicilio di Andrea ci è indicato anche dalla sua polizza di estimo, che mi venne comunicata dalla direzione del Museo civico di Padova (Doc. VII). Da essa, parimente che dagli altri suoi autografi, si vede ch'egli non sapeva tener la penna in mano, come la sesta.

[3] Pietro Lamo, *Le pitture di Bologna*, ms. citato da G. Ant. Moschini (*Guida per la città di Padova*, Venezia, 1817, 288).

[4] Il Temanza (op. cit., 14), facendo diligenti ricerche nell'archivio de' Padri certosini, trovò che nel 1560 fu ' proto ' di questa fabbrica il Da Valle, e credette perciò di doverla attribuire a lui e non al Palladio (cfr. A. Palladio, *Delle fabbriche inedite*, Venetia, 1760, pagg. 8-10, tavv. X-XIV), del quale non rinvenne memoria alcuna. D'altronde il Selvatico (*Continuazione e fine dell'architettura padovana, dalla metà del sec. XVI fino ai nostri giorni*, ms. della Biblioteca civ. pad., B. P., 126, xix) toglieva al Palladio quel cortile, anche per i capitelli. « V'ha in essi, — egli scriveva — fra l'ordine inferiore di foglie e il tondino del sommo capo del pilastro, un ornamento simile ai nodi di fetuccia, che insieme si avviluppano. Non solo il Palladio non mai usò nel corinzio sì fatto ornamento, ma neppure lo usarono, ch'io mi sappia, altri architetti di chiaro nome ».

[5] Dondi, *Due lettere*, ecc., 27-35.

[6] Ivi, 42.

[7] Cadorin, op. cit., 45-9.

[8] Doc. VI.

[9] Arch. d. mensa vesc., T. LXXXI, 198, 206 seg.

che fu ceduto da Francesco Pisani il governo del vescovado al nipote Alvise, perchè il nome di questi fu scolpito sul frontespizio della porta di settentrione, dopo che su quella di mezzo era stato messo il nome di Francesco. E pensare che intorno a queste porte e a questo muro si era lavorato anche prima che fosse stipulato il contratto suddetto! tra gli altri, per mano dei maestri Francesco e Antonio Milanin nel 1558, di Girolamo Dandin,[1] e forse anche di maestro Domenico da li Caval, che fu pure impiegato nel 1552 nel vescovado, come risulta da una stima che de' suoi lavori fece il Da Valle.[2]

Del gran portone, che è davanti al palazzo, ad oriente, a piè del colle, e che porta infisso nella faccia posteriore della serraglia uno scudo ovale con il leone rampante, figura araldica dei Pisani, sormontato dalla mitra vescovile e dal cappello cardinalizio, non ho saputo se sia stato architetto il Da Valle, come asserì alcuno;[3] soltanto so che, per le due 'spine' delle fontane che zampillavano dai fianchi di esso, furono fatti tra il 1548 e il 1551 de' pagamenti a maestro Agostin scultore,[4] probabilmente Agostino Righetti da Valdagno, che lavorò con il Da Valle intorno al Duomo di Padova e fu il 7 aprile 1555 a Brescia, a ispezionare i lavori della meravigliosa volta di legno, ammirata dai primi architetti d'Italia, che sosteneva il tetto e la soffitta della gran sala pubblica di quella città, e che era stata da lui modellata.[5]

Certo Andrea Da Valle, che fu così spesso occupato per la chiesa padovana, andò anche prima del 1562 a Luvigliano; perchè in un conto di denari spesi per il cardinal Francesco si legge questa nota: «A dì xij agosto [1551] per tanti dati a maestro Andrea per tre volte che fu a Luvigliano a conciar la fontana».[6] La qual fontana può esser quella stessa a cui fece le due 'spine' il Righetti, ovvero l'altra della grotta ch'è sotto le gradinate orientali del palazzo, dov'è il Nettuno; la quale era alimentata dalla stessa acqua, prima che scendesse al portone.

Numerose polizze rimangono a provarci il molto che si spese intorno a questa villa, in pietre, in calce, in sabbia, in lavori di scalpellini e in altro,[7] anche dopo le ingenti somme impiegate dal Cornaro,[8] durando il reggimento di Francesco Pisani.

---

[1] Ivi, 205: «Poliza del magnifico messer Zuan S. Uliana, de lavori de talgiapreda per Luvigiano. Ser Francesco et Antonio Milanin haveno, cominciando a dì 20 agosto 1558, date delle prede per la porta de Luviglian, sì come appar dal pretio... fra noi fatto per tutto dì 6 mazo '59, insumma in tutto l. 413.16...», ecc. Questo Francesco fece nel 1552 un altare nella chiesa di Sant'Antonio (Moschini, op. cit., 34).

[2] Il doc. II è in un carattere molto simile a quello del III. Pubblico il III, come delle parti del V, più che altro per giovare alla storia del vescovado padovano, intorno alla quale, dopo gli studi del Dondi, non si è avuto altro finora che un breve saggio edito da monsignor Berti, per l'ingresso del vescovo Giuseppe Calegari (Urbani G. M. De Gheltof, *Gli artisti del rinascimento nel Vescovado di Padova,* Padova, 1883), dove è figurato il leggiadro arco di pozzo, in ferro battuto, del cortile di Luvigliano, che nel Quattrocento trovavasi nel vescovado.

[3] Il Dondi, che scoprì il doc. VI, lo comunicò al De Lazzara, il quale alla sua volta lo deve aver comunicato al Moschini ed al Gamba, con quella amorosa sollecitudine ch'era propria di codesto cultore delle belle arti. Ma tutti e tre gli scrittori lo interpretarono assai male, facendogli dire più cose ch'esso non dice. Per esso il Dondi (lett. cit. a pag. 194, n. 4) credeva di poter attribuire al Da Valle il disegno del palazzo; il Gamba (*Discorso* cit., 61-2) senza esitare il portone, con qualche incertezza le porte del cortile, e il Moschini (o. c., 298) l'uno e le altre con egual sicurtà.

[4] Doc. V. Un altro appunto di denari pagati allo stesso, per la stessa ragione, e senza data, è a pagina 145*a* del T. CLXXX dell'archivio medesimo.

[5] B. Zamboni, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia,* Brescia, 1778, pag. 67, già citate da P. Brandolese, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova,* Padova, 1795, 67.

[6] Doc. V.

[7] Arch. d. mensa vesc., T. LXXXI, 249-75, polizze degli anni 1555, 57, '58, '65, dove ricomparisce quel «maestro Hieronymo Dandin tagiapiera, a la Savonara», e nominasi un «maestro Beneto tagiapria, a Santa Maria da Vanzo» (4 sett. 1557). Aggiungi tra le spese i ducati che furono somministrati a riprese nel 1552 al fattore di Luvigliano, per il muro, quelli per la doratura della chiesuola nel 1549 (doc. V), quelli per il mobiglio (T. LXXXI, 148*a*), ecc...

[8] Si posson trovar ricordate in una ratifica di permuta de' terreni occorsi per la costruzione del palazzo e per l'ampliamento del cortile, del 6 aprile 1546 (ivi, T. LXXXII, 239*a*-42*a*).

Ma nel complesso, ripeto, furono tutti lavori esteriori, di un valore secondario. Il gran corpo dell'edifizio, che spicca elegante, signorile, in cima al colle, che conquide tosto la nostra ammirazione, fu costruito prima, sotto il governo diretto di Alvise Cornaro. E s'esso fu disegnato, come giudicò il Selvatico, dall'eccellente artefice veronese, si può ben dire che il Da Valle, il quale, lavorando da giovine al compimento della cappella del Santo, era stato sotto la direzione del Falconetto, in Luvigliano poi, fabbricando gli archi, i muri e le fontane intorno, senza toccare il resto, fu riserbato a quel posto e a quell'ufficio che si conviene a discepolo davanti all'opera venerata del maestro.

E. L.

DOCUMENTI.

I.

(*Arch. d. mensa vesc. di Pad., T. CLXXXV, 86a-95b*).

1650 . 11 aprile . In Venetia.

Si dichiara *per* la presente scrittura, come l'Ill*ustrissi*mo et Ecc*ellentissi*mo Sig*no*r Proc*urato*re Gio*vanni* Bat*i*sta Cornaro affitta a Mons*ignor* Ill*ustrissi*mo Vescovo Giorgio Cornaro Vesc*ov*o di Padova, il suo palazzo in Este vicino alli Cappuccini con tutti li campi sotto di esso, broli, horti, giardini, fontane, pergole, e tutti gli altri luoghi di comodo di stalla, et altro per anni dieci, da cominciarsi questo giorno, e da finirsi adì 11 apr*ile* 1660 e di fitto deve pagare ogn'anno d*ucati* quattrocento valuta corr*en*te da L . 6 : 4 per duc*a*to quali duc*ati* quattrocento devono esser sborsati sempre un anno anticipato; e detto fitto si compartisca in q*ues*ta forma cioè d*ucati* dugento per il palazzo et delitie di esso, d*ucati* cento per quello può rendere il luogo e d*ucati* cento *per* il fitto delli mobili, che si lasciano in casa per comodo di esso Mons*ignor* Vescovo della quantità e qualità che sarà dichiarato nell'appresso inventario quali mobili alla fine di d*ett*a locatione, devono essere consegnati nel grado che saranno allhora dal med*esi*mo Mons*ignor* Ill*ustrissi*mo Vesc*ov*o al d*ett*o Ecc*ellentissi*mo Sig*no*r Proc*urato*re.

Et oltre alli sud*dett*i mobili sarà anco lasciato dal med*esi*mo Sig*no*r Proc*urato*re nel med*esi*mo luogo tutti li piedistalli di pietra viva, vasi di terra, e pitteri de larese entrovi in tutti li suoi naranzeri; et altre piante, come sarà dichiarato nel [*p. 86b*] sud*dett*o inventario che alla fine d*i* d*ett*a loca*tione* il tutto doverà esser riconsegnato nel med*esi*mo stato, o meglio.

Et trovandosi in esso luogo alcuni cannoni di piombo *per* fontane che sono in opera anco questi devono essere consegnati al d*ett*o Mons*ignor* Ill*ustrissi*mo Vesc*ov*o di che sarà fatto nota nel med*esi*mo inventario, con facultà che venendo occasione, se ne porrà servire *per* uso delle fontane di esso luogo, quali fontane palazzo, brolo, giardini et altro, detto Mons*ignor* Ill*ustrissi*mo Vesc*ov*o deve mantenere nello stato che sono adesso, con migliorarle, e non peggiorarle.

Dich'arando espressam*ente* che facendo d*ett*o Mons*ignor* Ill*ustrissi*mo Vesc*ov*o, o volendo fare alcun miglioramento di fabrica, o quel che si sia altra sorte sopra essi campi e loco, tanto di fontane, muri, stalla, cucina, o altro, sia tutto a carico e spesa di d*ett*o Mons*ignor* Vesc*ov*o senza che ne possa pretender alcun rifacimento in tempo alcuno, ma tutto vadi a benefitio del luogo.

Et essendo stato cavato molte pietre vive per finir il muro, che si trovano sul d*ett*o luogo come anco diversi quadri di selese, venendo l'occasione che d*ett*o Mons*ignor* Ill*ustrissi*mo voglia fabricare, si potrà servir di d*ett*a materia.

Et potendo occorrere che *detto* Mons*ignor* Ill*ustrissi*mo Vesc*ovo* partisse *per* Roma, o altro luogo, per facilitare l'esigenza del detto fitto.

[*d'altri caratteri*] L'Ecc*ellen*te Sig*nor* Bernardo Galiapojana per esso M*onsignor* Ill*ustrissi*mo et R*everendissi*mo Vesc*ovo*.

Io Gio : Batta Cornaro P.r aff.° et prometto q.to e di sopra.

Io G.° Cornaro Vescovo di Padova affermo e prometto quanto di sopra m.° pp.a

[*p. 87 a*] Laus Deo

1650 à dì 4 . di ottobre in Este etc.

Si dichiara per la presente scrittura che Antonio Navarino tiene ad affitto il luogo di Este di ragione di Mons*ignor* Ill*ustrissi*mo et R*everendissi*mo Cornaro Vescovo di Padova; cioè il monte, il brolo, e tutto detto luogo con obligatione di pagare ducati cento all'anno a L. 6 : 4 a S. Michele e libre dieci di oglio: e carro uno di fieno e di tenere netto il palazzo e la biancheria e li giardini, pagando però Mons*ignor* Ill*ustrissi*mo il far governare li cipressi ai suoi tempi : e far portar fuori e dentro tutti li vasi delli Naranzari. Et in caso di tempesta, che Dio tenga sempre lontana, M*onsignor*e Ill*ustrissi*mo sia obligato di fargli il ristoro giusta la stima che sarà fatta o vero pigliare la metà dei frutti tutti; come meglio parerà a M*onsignor*e Ill*ustrissi*mo etc.

Io Gio: Battista Vero per nome del sopradetto m*esser* Ant*onio* Navarino non sapendo lui scrivere, ho scritto e sottoscritto la presente.

Io Carlo Tulano fui presente.

[*p. 88 a*] Adì 18 aprile 1650

Inventario di tutti li beni mobili che al presente si ritrovano nel palazzo dell' Ill*ustrissi*mo ed Ec*cellentissi*mo Sign*or* Procurator Corner in Este

Primo nella sala di sopra in croce

... Item Forciere quatro dipinte di rosso, con arme.	n. 4
... Item Un'arma Cornara dipinta in tella	n. 1
Item Quadreti in carta miniadi, soazadi in tella sono dieci, dico	n. 10
Item Quadri tre de frutti dipinti, dico	n. 3
Item Quadri doi de fiori dipinti soazadi	n. 2
Item Quadri quatro delle 4 staggioni alla alemana soazadi, dico	n. 4
Item Quadri quatro di battaglie con soaze	n. 4
[*p. 88 b*] Item Quadri sei soazadi di pitture diverse, dico	n. 6
Item Quadro uno con una chittara dipinta, confetture dipinte, et altro	n. 1
Item Un quadro dipinto con la Dea Diana et compagne	n. 1
Item Un quadro dipinto con una nave dipinta et mare turbato, soazado	n. 1

Nella camara grande verso la scala davanti

... Item Un quadro con la regina Cornara dipinta con sua soaza dorata a filli	n. 1
Item Un quadro grande con Venere soazato e dorato a filli	n. 1
Item Un quadro dipinto con il diluvio	n. 1
Item Un quadro dipinto con Ruzante	n. 1
Item Doi quadri dipinti a fiori	n. 2
[*p. 89 a*] Item Doi quadri dipinti a frutti soazadi	n. 2
Item Un quadro dipinto con pessi soazado	n. 1
Item Un quadro dipinto a paese soazado	n. 1
Item Doi quadri dipinti con donne, alla fiamenga soazadi a filli d'oro	n. 2
Item Un quadro grande dipinto con figura di generale, con soaze, a filli d'oro	n. 1

Item Un quadro d'un ritratto d'un huomo che tiene un fazzoletto in mano, soazato a filli d'oro n. 1
Item Un quadretto longo con paese dipinto n. 1

. . . . . .

Nella camara grande verso i giardini da dietro

... Item Un quadro grande senza soaze con quattro figure cioè due da huomo e due da donna n. 1
Item Quadri tre con soaze intagliate, e dorate, con pitture diverse n. 3
Item Un quadro bislongo, con soaze perfillate d'oro n. 1
Item Un quadro con soaze perfillate d'oro n. 1

. . . . . .

Nella camera appresso la terrazza di sopra

... Un quadro intagliato con soaze dorate con figura di S. Matteo apostolo n. 1

Nel camarin da basso verso la scala

Un friso di tella intornovia dipinto di figure diverse et fogliami n. 1

. . . . . .

[*Un altro* « friso... con diverse figure » *è in un altro camerino* « verso il giardino, da dietro », *tre paesi ne' camerini di sopra, e nel salotto* « un quadro con un crocifisso con soaze di noghera, con profilli d'oro, con le due Marie dipinte ». *Altri mobili, che non ci interessano, sono nelle stanze indicate e in altri luoghi, fra l'altro entro* « la casa del gastaldo appresso li capucini ». *Finisce:*]

[*p. 93 a*] Adi 14 maggio 1650

Nota come Monsig*no*r Gio: Paolo Baldo arcip*re*te ha consegniato tutte le robe descrite nel presente inventario a nome et per ordine di Monsig*no*r Ill*ustrissi*mo et R*everendissi*mo Vescovo di Padoa al Sig*no*r Caporale Ant*oni*o Navarino alla presenza di me D. Alvise Zanne e delli infrascritti testimonii, et mi son soto scrito, per nome del sud*det*to caporale, per non saper lui scriver.

Io D. Gio. Antonio Bonis, ca.^{co} fui presente alla sup.^{a} deta consegna.

Io P. Valentin Canutti fui presente alla sop.^{a} detta consegna.

II.

(*Ivi, T. LXXXI*).

[*p. 204 a*] Poliza de lavori fati p*er* la porta da lujano . li qua! lavori no*n* sono chonpresi nel nostro marchado.

P*ri*ma . p*er* li fondamenti de li dui pilastroni grandi di dentrovia ala chorte li quali si ha zonto al fondamento vechio . forno pertechato et reduto a quareli perteghe n*umero* 52 a s*oldi* 24 la p*ertega* . monta Lire 62 . soldi 8

Et p*er* aver levado di opera le basse de le cholone a la fazada di foravia per el drizar de la porta . monta la dita manifatura L. 31 . —

Et p*er* aver tajado piedi n. 200 de chornise per la porta gra*n*da principale et per la porta sopra el bruolo a ss. 20 el pe L. 200 . —

Et per aver tajado li volti per la porta granda et per la porta sopra il bruolo a le fazade di dentro et di fora a L. 8 l'una monta L. 24 . —

Et per aver meso in opera la chornixe a la fazada sopra el bruolo la qual li andava fato nel mio achordo le fazze piane . monta L. 18 . —

Et per chonzar el choperto de la teza dove sia del choperto, per la porta de la teza et fato un sentinalle et meso una piana de le mie . mo*n*ta L. 12 . —

Et per aver tajado el volto et la chornise de la porta de la teza d'achordo chon m*esser* bernardin . L. 18 . ss. —

Et per aver tajado piedi n. 15 de architravo per la porta gra*n*da di dentro via a ss. 10 el pe L. 7 . 10

L. 354 . ss. 18

[*p. corrispon.lente 207 b*] Poliza d*e* lavori d*e* talgiap*r*eda de Luvigiano.

III.

(*Ivi, T. cit.*).

[*p. 210 a*] fede fazo io maestro andrea da valle de lavori che ano fato maestro dominigo de li caval . li qual lavori sono andati ne le st*an*tie da basso .

Et p*ri*ma ne la camera sopra el colejo due finestre ne le qual el dito ano fato 4 pilastrade longe p*ie*di 8 l'una . sono insumma piedi 32 a ss. 13 el pe . monta L. 20 . ss. 6

Et per dui soiari sopra le dite due finestre longi p*ie*di 5 l'uno . sono tuti dui p*ie*di n. 10 a s. 13 el pe . mo*n*ta L. 6 . 10

Et p*er* una piana de una de le sopra dite finestre longa p*ie*di 6 et reduta a querelo p*ie*di 12 . mo*n*ta L. 7 . 16

Et ne la dita camera uno sojaro per la napa del cami*n* con l'arma dil R*everendissi*mo Card*ina*le longa p*ie*di 9 a s. 3 . monta L. 9 . —

Et ne la chamera di mezo due piane per le finestre longe p*ie*di 6 l'una sono redute tute due p*ie*di 24 al sopradito pretio . monta L. 25 . 12

Et per due sojari sopra la dita longi p*ie*di 5 l'uno sono tuti dui p*ie*di 10 al pretio L. 6 . 10

L. 65 . ss. 14

[*p. 210 b*] Et ne la camera da la lumaga sopra al pozo una piana per la finestra longa p*ie*di 6 $^{1}/_{4}$ reduta sono piedi 12 $^{1}/_{2}$ a ss. 13 el pe . monta L. 8 . ss. 2

Et p*er* un sojaro di sopra a la dita longo p*ie*di 5 $^{3}/_{4}$. monta L. 3 . —

Et per un modio*n* fato soto el pozuol al chori dor di sopra dina*n*ti ala finestra granda di sopra el qual io no*n* lo misi ne la prima poliza ch'io fizi per non eser sta fato al dito tenpo . sono reduto p*ie*di 10 . monta L. 6 . 10

L. 18 . ss. 3

65 14

mo*n*ta i*n* suma tuto el suo lavor

L. 83 ss. 17

[*d'altro carattere*] adì 24 setebre 1552 . Recevi mi domenego tagapia (*sic*) da la senoria de misere marcho barizo per conpio pagameto de pie ce io ai loro ala fabricha de vechoa vade liere L. 82 ss. 17

IV.

(*Ivi, T. cit.*).

[*p. 273 a*] lavori fati p*er* luijano

p*ri*ma . p*er* due piane p*er* le finestre . sono tute due p*ie*di 18 a s*oldi* 6 el piedi L. 5 ss. 8

Et per una piana del pozuol . sono p*ie*di 15 . mo*n*ta . 4 . 10

Et per pilastrade et soiari . piedi n. 110 a s*oldi* 6 el piedi . mo*n*ta . 33 . —

Et per cornixe de frontaspizi . a s*oldi* 10 el pedi . monta . 22 . 10

Et per un pezo de gola *per* el fro*n*taspizo	. 1 . —
Et per frisi et me*m*breti . piedi numero 45 a *soldi* 5 el piedi . mo*n*ta	. 11 . 5
Et *per* 4 modioni soto le piane . mo*n*ta	. 3 . —
Et per dui modioni soto el pozul mo*n*ta	. 3 . —
	L. 83 ss. 13

jo andrea davalle fazio fede di eser fato talli lavori soprascriti . Et nel dito co*m*puto io li meto segadure et oni altro i*n*teresso ita che vui no*n* aviti a disborsar piui di qua*n*to è la sopradita suma Et sotrar el dinaro che aviti disborsado.

[*p. 273 b*] Conto di li lavori da luigiano.

Poliza di m*aest*ro andrea protto . L. 83 ss. 13 per luvigiano.

V.

(*Ivi, T. CLXXX*).

[*p. 152 a*] Conto de denari spesi in fabriche

Adì 8 marzo 1548 per contadi a Bat*ist*a Dugo gastaldo a luvigliano per spenderli là in cose oportune	duc. 10 . L. 6 . —
Adì 27 sett. per tanti dati a m*aest*ro agostin scultore a co*n*to delle due spine per la fontana dal porto*n* grande oltre le L. 12 che ebbe come appar nel co*n*to che ha la sua Sig*no*ria R*everendissi*ma in partide 21.	duc. 1 . L. 3 . —
Adì 22 no*vem*brio per contadi al sop*r*a ditto per compido pagamento delle sopraditte spine	duc. 3 . L. 3 . s. 8
Adì 20 febraro 1549 per pezze d'oro n. 400 tolto in due volte a vene*zi*a per indorar la chiesola d*e* luvigliano a scudi uno il c*ent*o	duc. 4 . L. 2 . s. 8
Adì X ag*os*to 1551 per tanti dati a m*aest*ro agostin scultore per la fattura delle spine 14 fatte per due fontane da luvigliano a L. 3 l'una L. 42	duc. 6 . L. 4 . s. 16
Adì xij ag*os*to per tanti dati a m*aest*ro And*r*ea per tre volte che fu a luvigliano a conciar la fontana	duc. 2 . L. 1 . s. 4
Adì 30 apr. 1552 per tanti dati a m*esser* Iac*om*o grata per spender colla fabrica delle camere del ves*cova*to delli quali lui ne dà co*n*to sopra un lil retto L. 1477 s. 14	duc. 238 . L. 2 . s. 2
Adì 21 mazo per tanti dati al fattor de luvigliano per spender nella fabbrica del muro L. 50	duc. 8 — s. 8
Adì 27 marzo per tanti dati a m*aest*ro agostin scultore per due nape d*e* camino da meter nelle camere D. 27 a L. 4 per farle portar in ves*cova*to in tutto	duc. 30 . L. 1 . s. 12
Adì ultimo ditto al fattor de luvigliano L 30	duc. 4 . L. 5 . s. 4
Adì ditto *per* dati a m*aest*ro guaresco che il Grata no*n* ci era	s. 4
Adì 16 zug*n*o *per* tanti dati a quel depentor che sta al domo per far li soffitti della camera di mezzo	duc. 3 . L. 1 . s. 16
Adì ult*im*o zugno *per* tanti dati a m*aest*ro Stefano depentor *per* dip*in*gere il camin che così so d'accordo col S*an*ta uli*an*a	duc. 2 . L. 1 . s. 4
Adì 5 luio *per* tanti dati al *sopr*a ditto fattore per il d*itt*o muro L. 77	duc. 12 . L. 2 . s. 12
	duc. 328 . L. 4 . s. 18

[*p. 153 b*] Summario tutte le spese a tergho duc. 328, L. 4, s. 18.

Adì 9 luio a m*esser* jac*omo* grata per la sopraditta fabricha delle camere
Lire 165/8 duc. 26 . L. 4 . s. 4

Adì 14 ditto al taja pria per pietre messe in opera nelle camere L. 135 s. 10 duc. 21 . L. 5 . s. 6

[*ecc. ecc. Continuano le spese per il palazzo del Vescovado, in città*].

VI.

(*Ivi, T. LXXXI, 272*).

Opere da far a Luian.

Meter in opera una porta grande in fazza del palazzo verso il Monte, secondo la forma del modello visto per m*aestr*o Oratio muraro, con sue colonne tonde de preda cotta ismaltade et stucade con la tenta che ordinarà m*aestr*o Andrea da Valle protho al bisogno con diligenza.

Far il suo volto di detta porta de quarelli stampadi, et stuchadi con la tenta che ordinarà m*aestr*o And*rea* sopra la soaza che stiano bene.

La cornixe de pria cotta con suo frontispicio di quarelli tajadi et stuchadi cioè quarelli stampadi.

Meter una arma di pria viva del segno del R*everendissi*mo Cardinale qual si ha a metter nel frontispicio dalla parte de fora.

Tutte le prede vive lavorate per basse capitelli architravi cornixe ligamenti di cantoni et altro segondo li serà detto.

La porta della stalla verso mezzodì con sue colonne dalle bande quadre di preda de Nanto segondo el disegno mostrado lavorà per una fazzada sola sopra la corte sola di piera cotta stuchade con la sua tenta che ordinarà m*aestr*o Andrea.

Una altra porta lavorada doppia, et serve per la balconada verso tramontana con suoi pozuoli guarda sopra el brolo segondo l'ordine fatte con basse cappittelli et cantoni de cornixe architravi fatta doppia dentro e fuora come è stà mostrado con piane de pozolo modiglioni grandi de prede de Nanto che uscisseno fora del ditto pozolo con suoi balaustri.

Alzar tutti li muri del cortille per tre fazzade verso el monte, verso la casa del fattor et verso el brolo. In questa altezza che bisogna segondo l'ordine, et far tutti li merli attorno atorno al ditto muro per ditte tre fazzade governati molto bene.

Smaltar tutti li muri vechi e novi dentro et fuori del cortille ditto per tutte tre le fazze.

Questo sii fatto a tutte spese del ditto muraro di legnami et ferramenti aspettante per far le armadure sì de tavole, travi, et chiodi et altro per il bisogno de ditte armadure.

1562 . die jovis iiii junii Pad*ue* in ep*iscop*ali palatio.

Magister Oratius de Urbino murrarius q*uondam* s*er* Vince*nti*i. habitator Pad*ue*, in contr*a*ta Pontis Turricellarum promisit o*mn*ia p*re*dicta laboreria facer*e* in termino mensium quatuor proxime futurorum omnibus suis expensis e*tiam* lignaminum feramentorum spectantium pro armaturis tam tabulis trabeis quam clavorum et aliarum rerum pro opere dictarum armaturarum et hoc pro pretio et mercede ducatorum 165 a L. 6, ss. 4 p*ro* duc*a*to exborsandos de tempore in tempus juxta laboreria conficienda per ipsum m*agist*rum Oratiu*m*.

[*a tergo:*] Acordo con m*aestr*o Oracio muraro de Luvigiano in duc*ati* 165.

VII.

(Arch. civico di Padova, Estimi antichi, II, E, 674, polizza n. 36 bis).

mi Andrean da valle stago sul pra da la valle in unna caxa

Io pago duc*ati* sie e mezo all'anna al mag*nifi*co m*esser* Hier*onim*o malipierro.

[*di altri caratteri:*] Espedita per nulla

D. Severino monaco di S*an*ta giustina

Marco Olzignan

Fran*ces*co Romaro

[*a tergo:*] 1561. 6 maij presentata per suprascriptum et dicens jur*ando*

Io son protho

And*rea* Valle protto al pra dalla Valle va debit*ore* per poll*izza* delli R*everen*di Padri de S. Justina n. 93 Clero, pol. 45.

paga de L*ivel*lo al ditto mon*aste*rio s*u* casa posta al pra dalla Valle L*ira* 1, s*oldi* 10.

ARTE CONTEMPORANEA

Ettore Roesler Franz.

GLI acquarelli esposti da Ettore Roesler Franz all'ultima mostra del Palazzo delle Belle arti, tutti ricordano quello intitolato « Avanzi di Saxula ». Un paesaggio umido d'autunno; sul davanti, fra le crepe del terreno roccioso, larghe pozze di acqua quieta, poi una ripa giallastra e pochi avanzi di mura fra grandi scogli. I mattoni rossi e le rupi grigiastre paiono compenetrarsi e fondersi in un sola massa compatta, ancora stillante d'acqua, e la superficie scabra del granito è tutta imperlata di gocciole. Sembra quasi che per l'aria sia ancora come un leggero pulviscolo e che di lontano, fra le nubi, che lasciano appena trasparire qualche vetta di monte ed un sottile lembo di cielo, s'oda l'ultimo brontolìo del tuono. Un'aquila alza il volo alla prima luce di sereno che filtra fra le nuvole.

L'impressione che si ha davanti al finissimo acquarello è così viva e fresca che sembra quasi che dal suolo umido si levi il dolce odore della terra bagnata. In tutto il quadro c'è come un'eco della bufera passata: le grosse rupi e le mura pelasgiche, sotto il fremito lieve delle ultime gocce, sono ancora come aduggiate dall'impeto delle grandi acquate.

Il sole è pallido e desta appena qualche tenue luce sull'acqua delle pozze.

Pare che l'artista abbia dipinto il suo quadro durante la pioggia, sorprendendo lì, sul luogo, quel delizioso passaggio dalla burrasca al sereno, quel giulivo fremito con cui, al primo raggio di sole, si levano le erbe chinate dalla tempesta. Ed è così infatti che lavora Ettore Roesler Franz, pittore veramente campestre.

Al mattino, fra le piante fresche di rugiada, quando la nebbiolina bassa nasconde ancora le erbe e la luce fredda delle ultime stelle mette il brivido per le ossa; sotto il sole del cocente meriggio romano, sino al tramonto, egli, quando è preso dalla febbre del lavoro, non smette d'andare di qua e di là e di fare all'amore, com'egli dice, colla sua cara campagna, studiandola in tutti i suoi aspetti, sotto tutte le luci, con tutti i tempi. Ed in ogni luogo, sia che ritragga il Tevere fra l'umidore mattutino, sia che tracci, col minuscolo pennello, il profilo maestoso della campagna romana, o butti giù, alla diavola, un ciuffo d'alberi, una pozza d'acqua stagnante od un vecchio muro rosso sotto il sole d'agosto, egli dappertutto

porta con sè la stessa forza ed intensità di lavoro. E vi s'infervora ed infoca talmente da passarvi su ore ed ore senza posa, vivendo con quella carta, mutando d'umore col mutare del tempo. Bene spesso, con una facilità d'adattamento mirabile, inconsciamente quasi, in uno stesso dipinto, cominciato col tempo buono e finito col cattivo, egli passa dalla luce all'ombra, spontaneamente e facilmente, come se, senza il concorso del suo pennello, si addensassero sul paesaggio le nubi e si offuscassero le luci.

Un giorno, sui monti di Tivoli, dopo lunghe escursioni, trovò, fra le selve, un burrone solitario, dove alcuni antichissimi archi d'acquedotti si specchiavano nell'acqua d'uno stagno. Era di novembre, e la giornata splendida e serena dava una luminosità squisita a quel luogo silvestre, tutto dorato dall'autunno. Dopo lunghe giornate di pioggia era una fortuna poter cogliere quelle tinte calde, quando il pittore s'accorse di non avere portato con sè nem-



meno il più piccolo pennelluzzo. Un filo di spago e pochi peli della coda del buon somaro che l'aveva portato lassù bastarono, e l'acquarello autunnale ed il pennello primitivo sono fra le memorie più care del piccolo studio di piazza San Claudio.

Questa ingenuità, questa dedizione completa all'arte, dà quell'aria fresca e spontanea alle opere del Roesler Franz, dove sono visioni rapide di bellezze campestri, momenti fuggevoli di luci e d'ombre colti a volo.

Il tocco rapido del pennello ferma sulla carta le sensazioni ancora fresche, prima che qualsiasi ripiegatura di pensiero e di studio le abbia appesantite.

Nessuna mostra di virtuosità in quei tranquilli cantucci di campagna, dove uno svolto soleggiato di strada sassosa, uno stagno e pochi fili d'erba dànno l'impressione perfetta dell'assieme e dei particolari.

Ben di rado però le composizioni restano serrate nel breve àmbito di un paesaggetto chiuso fra siepi e tutto raccolto nell'intimità del suo verde; tra le frasche resta pur sempre uno spazio ed un lontano orizzonte pieno di luce, fa gustare anche più la tranquilla pace del recesso ombroso.

Talvolta la scena si allarga e sul piccolo pezzo di carta si stende l'immensità della campagna.

Nel primo piano un poggio erboso, irto di rovine, poi la distesa della pianura romana, ondulata, rossastra nella sua veste autunnale. Qua e là rare macchie verdastre e mandre



sparse e qualche acuminata capanna di pastori. Sull'orizzonte, dove l'uniformità della linea turchiniccia fa presentire la spiaggia marina, umide nubi di colore plumbeo salgono lente pel cielo grigio.

Tutto il quadro sta nell'armonico accordo del cielo e della terra nella stessa malinconia del deserto e dell'abbandono.

Dalle nubi pesanti non scende frescura sulla terra bruciata dai calori estivi e non so per quale strana suggestione, pare che questa tristezza debba durare senza fine su quelle lande, che quella muta giornata di novembre debba prolungarsi all'infinito e che la pianura rossastra non possa mai più rinverdire. Le pecore magre brucano penosamente i pochi ciuffi d'erba arida; non si scorge persona, e solo a metà del quadro, una sottile colonna di fumo che non s'alza, ma striscia lungo terra.

Ed è così che il modesto paesista sa mettere tutta la poesia della grande composizione ne' suoi quadri fatti d'alberi, d'acque e di rupi, perchè sa capire la grande anima della campagna. L'opera dell'uomo vi è appena accennata; un fumo lontano, una staccionata che fugge, un vecchio muro in rovina.

L'abilità di ritrarre la sua cara campagna egli l'ha acquistata col grande lavoro e con lo studio continuo, tanto che ora il pennello sa adattarsi ai più svariati mutamenti di segno per riprodurre le cose più diverse. Ora è l'asprezza d'una rupe che si profila tagliente sul cielo, ora la superficie granulosa e sabbiosa dell'arido tufo sul quale crescono le ginestre. Così essendo completa e perfetta la relazione fra il segno e la cosa rappresentata, completa e perfetta è l'impressione del luogo campestre. Ormai l'artista non ha più alcuna preoccupazione di scelta, perchè l'occhio, da tanto tempo esperimentato, non vede, direi, che ciò che è necessario ed indispensabile al soggetto, lasciando da parte l'inutile ed il superfluo; e l'istinto — chè io non saprei chiamare diversamente questa naturale qualità di non vedere mai troppo — guida con sicurezza la mano esperta. Avete voi mai osservato uno di quei suoi intricati ciuffi d'arbusti? Le erbe sottili vi sono come soffocate dal viluppo dei pruni, e gli steli delicati ed i rami ruvidi e spinosi s'intrecciano e si mischiano, conservando pur sempre la loro natura aspra o molle, e l'occhio dell'osservatore scruta in quel mistero vegetale e vi si affonda col piacere di un bruco che si rimpiatti.

Accanto alla campagna ed al verde egli ama poi di ritrarre la sua vecchia Roma, che va a poco a poco scomparendo sotto il piccone della demolizione. Gli acquarelli del pittore

romano sono ormai quasi l'unica memoria della Roma medievale, che i moderni, tutti pieni d'entusiasmo classico, abbattono senza rammarico.

Di quelle vecchie case molte sono sparite, molti vicoluzzi sono ora sventrati, ma nella immagine pittorica le memorie rivivono e più d'un vecchio si compiace di rivedere una finestra od un balconcino dove trent'anni fa ha sorpreso il primo sguardo d'amore.

La Roma, dipinta da Ettore Roesler Franz, non è la solita stantìa, monumentale, delle fotografie, ma è una Roma che voi non trovate nel Baedeker, che i ciceroni non vi mostrano, ma che dovete saper cercare e trovare, spesso schiacciata ed avvilita dalle pompose costruzioni moderne.

Dalle oscure casupole, dai vicoluzzi dei vecchi rioni, lungo il Tevere, fin sui colli remoti, dove ai monasteri ed alle brune basiliche, nascoste tra il verde, giunge col vento il profumo dei mille fiori della campagna, l'artista vi conduce, indicandovi amorosamente quelle bellezze nascoste e spesso scomparse per sempre. I freschi orti e le gioconde cavolaie, pingui al sole, là dove ora sorge pigro il Palazzo di Giustizia, vi fanno ripensare alle allegre comitive nei Prati di Castello, verdi e fioriti. E Villa Ludovisi, odorosa di viole e fresca d'acque! Sparita con tante altre bellezze sotto la calcina ed il mattone!



Dalla Bocca della Verità a Campo de' Fiori e giù sino alla Mola dei Fiorentini; da Ripa Grande a Porta Angelica sulle due rive del fiume, il pittore ha studiato ogni cantuccio dei vecchi rioni, e quando poi scende giù al Tevere a ritrarre questa grande vena d'argento, allora è poeta, perchè egli conosce ed ama il vecchio fiume torbido, nel quale le immagini non possono perdersi come nelle verdi trasparenze delle acque limpide, ma sul quale s'arrestano fulgenti come su di un bello specchio di acciaio brunito. E così vive e lavora Ettore Roesler Franz, amando e dipingendo la vecchia Roma e la sua bella campagna.

Roma, maggio 1899.

FEDERICO HERMANIN.



ETTORE ROESLER-FRANZ — PONTE LUPO PRESSO TIVOLI

Roma, Fototipia Danesi.



ETTORE ROESLER-FRANZ — LE ROVINE DI SAXULA

Roma, Fototipia Danesi.



ETTORE ROESLER-FRANZ — GLI STAGNI DI MACCARESE

Roma, Fototipia Danesi.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

3.

Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.

ÉMILE MALE: *L'Art religieux du XIII siècle en France: Étude sur l'iconographie du moyen-âge et sur ses sources d'inspiration.* Paris, Leroux, 1898, in-8, 96 riproduzioni.

Emilio Male, professore di rettorica al Liceo Lakanal, ha pubblicato da poco un libro nel quale ha compendiato i suoi lunghi studi sull'arte del medio evo, e sulle fonti inspiratrici della iconografia. Il titolo del volume restringe al XIII secolo e alla Francia le ricerche; ma come in arte non vi può essere una limitazione netta tra un secolo e l'altro e una nazione e l'altra, il campo del lavoro si allarga e con grande beneficio di tutti.

Il Male esamina come il pensiero del medio evo si rifletta nell'arte del XIII secolo in Francia, il secolo in cui le chiese gotiche eclissarono le chiese romaniche, e in cui si concepirono e si costruirono le facciate delle grandi cattedrali francesi.

Ora, poichè il medio evo ha concepito l'arte come un insegnamento, ed ogni forma artistica riveste un pensiero, era necessario di far conoscere le fonti a cui si sono inspirati gli artisti della Francia nella loro età d'oro, quando raggiunsero la maggiore altezza al paragone degli altri maestri delle nazioni neo-latine.

Da circa sessant'anni in Francia sono fioriti gli studi dell'archeologia cristiana e ne sono prova le molte e dotte monografie sulle cattedrali francesi e le riviste e i periodici d'arte cristiana medievale. Riassumendo quindi in un volume il lavoro di due generazioni, con gli ultimi portati della scienza, l'autore ha fatto un'opera degna, e se si fosse anche servito dello studio bellissimo di Julius von Schlosser, pubblicato nell'Annuario de' musei austriaci, avrebbe fatto opera compiuta.

Noi troviamo in queste cinquecento pagine la vita degli artisti del medioevo, noi conosciamo le leggende che correvano allora e il modo con cui furono rappresentate. I « bestiarii », i libri di Marciano Capella e di Boezio, la *Psicomachia* di Prudenzio e i libri sacri furono miniere inesauribili d'inspirazione per gli artisti francesi del medio evo.

Il Male fa la storia di questi libri in Francia, rileva la loro maggiore o minore diffusione e quindi il loro influsso sull'arte. E così il suo libro viene a rischiarare il periodo da cui si diparte l'arte moderna.

a. j. r.

ADOLFO VENTURI. *La Madonna.* (Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine). Un volume in-4 di pagine XII-442, con 5 stampe in fotocalcografia e 516 in fototipografia. Ulrico Hoepli editore, Milano, 1900.

Dal manifesto della pubblicazione togliamo quanto segue, essendovi determinato lo scopo dell'Autore:

« Questo libro reca l'applicazione dei principî della evoluzione artistica più ampli di quelli seguìti sin qui. Non è soltanto il disegno delle imagini quel che si è proposto l'Autore, ma la ricerca del loro grado di bellezza, e quindi il confronto con tutte le imagini che passarono e si susseguirono, l'una dall'altra derivata, sull'aurea scala dell'arte nostra, salendo, dileguandosi prima e fulgendo poi, dalle catacombe di Priscilla alle cupole delle cattedrali del Rinascimento ».

« L'unità dei popoli del Cristianesimo associò le ricerche e il lavoro di tutte le regioni del mondo civile per l'arte nuova, che i Bizantini religiosamente trasportarono nel medioevo. E l'arte italiana, la più bella delle arti romaniche, compì l'opera del mondo cristiano, e innalzò la vetta, su cui aliarono i genî di Leonardo, di Raffaello, di Michelangelo, del Giorgione, del Tiziano e del Correggio. Ciò sarà intuito da chi

scorrerà il libro dedicato alla Vergine pia, nella cui imagine rifulse la muliebre bellezza italiana ».

« Le abbondanti riproduzioni fototipografiche svegliеranno nella mente le stesse idee che l'Autore ha svolto, studiando in tutte le gallerie d'Europa i titoli della nostra artistica nobiltà e ricostruendo le basi delle idealità nazionali nelle figure dell'arte. Dall'ampia ricerca sono derivate leggi dell'intimo sviluppo delle imagini e nuove nozioni intorno al loro progresso, così che ad ogni capitolo si potrà seguire il cammino delle forme nel tempo, il loro purificarsi, abbellirsi e risplendere. « Nulla di più attraente — scrisse l'Autore — che seguire certe forme iconografiche sgranchirsi di mano in mano, escire da limitazioni schematiche sino a che rappresentano la vita artistica, la serena concezione e il libero movimento dell'anima ». E con entusiasmo egli ha designato il tipo e le rappresentazioni della vita della Vergine, nelle tenebre delle catacombe, nelle basiliche della religione trionfante ai tempi costantiniani, nei codici dell'arte cristiana, che si determinarono prima che i barbari venissero a spezzare gli strumenti in mano agli artefici romani. Di là l'Autore segue le rappresentazioni lungo il Medioevo, nell'effimera rinascenza carolingia, nella seconda età d'oro bizantina e nella rifioritura delle arti romaniche, che metton capo nella scultura a Nicola Pisano, nella pittura a Giotto, i quali incoronano il movimento medioevale. Tutto si ripercosse entro le loro forme: i sacri testi, le leggende apocrife, la sapienza dei Padri della Chiesa, la fede popolare ».

« Il grande patrimonio dell'epopea cristiana passò al secolo XV, che elaborò, ridusse, raffinò, rinnovò le vecchie forme, spogliandole dell'involucro convenzionale, per dar loro giovane, equilibrata, serena bellezza. Ogni regione d'Italia rispecchiò nell'arte i suoi caratteri, la sua vita, le sue aspirazioni, fin che arrivarono, sul limitare del Cinquecento, i Geni che ridettero unità alle manifestazioni artistiche nazionali. E qui l'Autore chiude la trattazione d'ogni capitolo, additando le opere d'arte che riassunsero, compendiarono in sè le tradizioni via via accumulatesi, tutto l'affannoso lavoro dei secoli. Dal mattino al meriggio, dai primi timidi passi al trionfo, dagl'informi abbozzi alla perfezione: ecco la grande tela iconografica del libro ».

6.

Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie, guide nazionali o cittadine, illustrazioni di luoghi.

E. RIDOLFI: *Le Gallerie di Firenze.* (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane,* vol. IV, per cura del Ministero della P. I., Roma, 1899, pag. 150-161).

Riferisce, anzitutto, il direttore degli Uffizi, intorno al nuovo ordinamento dato alla collezione degli autoritratti del Palazzo degli Uffizi, trasportata in quattro nuove sale del primo piano, le quali però, purtroppo, difettano di luce. Scrive quindi dei doni pervenuti così alla Galleria dei quadri moderni come al Gabinetto delle stampe e degli acquisti recentemente fatti, tra i quali va notato quello di una grande tela di Luca Giordano raffigurante il Trionfo di Galatea, e l'altro di un fascio di disegni, per la maggior parte di artisti del nostro secolo. Anzi di questi disegni il Ridolfi dà l'elenco.

Viene infine l'A. a dire dei più importanti restauri eseguiti nell'anno decorso a dipinti delle due Gallerie, in particolare alla *Deposizione* del Perugino, che è a Pitti, e alla seconda delle due immense tele di Rubens, che, insieme con parecchi altri quadri dell'artista, si conservano agli Uffizi: *Enrico IV alla battaglia d'Ivry* e l'*Ingresso trionfale a Parigi dopo la battaglia.*

È questa del Ridolfi una buona relazione di buone opere compiute, e noi ce ne rallegriamo con lui, che con diligenza dirige le Gallerie fiorentine, sicuri che egli continuerà a curare amorevolmente, come ha fatto per il passato, gl'interessi artistici dei due importantissimi Istituti affidatigli.

ETT. M.

E. RIDOLFI: *La Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova in Firenze.* (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane,* vol. IV, per cura del Ministero della P. I., Roma, 1899, pag. 162-186).

Il Ridolfi tesse brevemente la storia di questa collezione, di cui una parte è fino dal 1825 agli Uffizi, e illustra le opere principali di essa dandone particolareggiate descrizioni e soffermandosi a prendere in esame — e talora a discutere — problemi di attribuzione.

Fa parte della raccolta un magnifico trittico di Hugo Van der Goes, raffigurante nel centro l'Adorazione dei pastori, e, negli sportelli, personaggi della famiglia del committente Tommaso Portinari, presentati dai santi patroni al Cristo.

Oltre poi a grande numero di dipinti, intorno ai quali porterebbe troppo in lungo ora riferire e tra i quali figurano opere attribuite all'Angelico, a Filippino, a Raffaellino del Garbo..., deve notarsi un altorilievo in terracotta del Verrocchio, raffigurante la Vergine col Bambino, uno stucco colorito appartenente alla scuola di Donatello, e, tra i codici miniati, quello dipinto da Gherardo fiorentino, ricco di molte, bellissime iniziali miniate, delle quali il Ridolfi dà l'elenco completo.

Tanto del trittico fiammingo quanto della terracotta del Verrocchio si possono vedere nell'articolo ottime riproduzioni.

Poichè l'importante raccolta sta per entrare a far parte del patrimonio delle Gallerie fiorentine — il Ministero della P. I. ne ha proposto l'acquisto e non manca che l'approvazione del Parlamento — la diligente illustrazione del Ridolfi non poteva riuscire più opportuna.

ETT. M.

I. B. SUPINO: *Il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze.* (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane,* vol. IV, per cura del Ministero della P. I., Roma, 1899, pag. 3-26).

Riassunta in poche parole la storia di questa collezione e riferito ciò che scrisse il Pelli intorno all'ordinamento ad essa dato, l'A. pubblica un elenco delle medaglie inedite e di quelle che offrono varianti dalle già descritte nelle opere dell'Armand, del Heiss e del Friedlaender. L'elenco, accuratamente fatto e che comprende 91 medaglie, di cui una parte riprodotta in finissime fotoincisioni, giunge qui fino alle medaglie del XVI secolo compreso; ma ad esso ha tenuto dietro da poco il catalogo completo del Medagliere Mediceo compilato dal medesimo autore.

ETT. M.

A. FILANGIERI DI CANDIDA: *Le placchette del Museo Nazionale di Napoli.* (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane,* vol. IV, per cura del Ministero della P. I., Roma, 1899, pag. 210-262).

La raccolta di placchette che il Filangieri ha studiato e di cui offre in queste pagine il catalogo corredato di parecchie squisite riproduzioni, proviene dalla collezione Farnese, e dobbiamo credere fosse trasportata a Napoli nel 1760.

Consta di 179 placchette — di cui 119 di bronzo, 58 di piombo e 2 di rame sbalzato — la maggior parte delle quali inedite e tutte sconosciute, fin'anche al Molinier, che nel suo catalogo ne registrò una sola. Il Filangieri le prende tutte diligentemente in esame, le classifica, le cataloga, citando quelle edite e registrate nei cataloghi che ha consultato, notando le collezioni in cui si trovano esemplari uguali o simili, e facendo anche « correzioni ed aggiunte a placchette già edite, i cui esemplari finora conosciuti non erano così ben conservati ». Difatti, ad esempio, una placchetta attribuita dal Molinier ad artista italiano e dal catalogo di Berlino ad artista tedesco, egli può ora assegnare al Bernardi, avendo letto il nome dell'artista sull'esemplare conservato a Napoli.

Il catalogo, accompagnato da un utilissimo indice, è eseguito con amorevole cura, con sobrietà nelle descrizioni, con chiarezza nelle indicazioni, e viene certo in buon punto a render nota l'importante raccolta di Napoli che, inesplicabilmente quasi dimenticata, era invece meritevole sotto ogni aspetto di essere studiata e fatta conoscere.

ETT. M.

G. CAROCCI: *La Galleria della Collegiata di Empoli.* (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane,* vol. IV, per cura del Ministero della P. I., Roma, 1899, pag. 335-344).

Questa importante raccolta che, originata nel 1860, ha ricevuto dopo il 1894 un buon ordinamento, eseguito sotto la direzione del Carocci stesso, è formata in gran parte di oggetti di proprietà della chiesa collegiata, ai quali se ne andarono aggiungendo altri provenienti da altre chiese, dal Comune di Empoli, da privati, ecc.

Sebbene non molto ricca, la collezione è degna di interesse soprattutto per gli studî dell'arte toscana di cui offre importanti esempî d'ogni età; esempî che il Carocci in questa memoria fa conoscere agli studiosi, soffermandosi brevemente a discutere su quelle opere che pel loro valore intrinseco o storico, o per i problemi che presentano intorno agli autori, gli sembrino più delle altre meritevoli d'attenzione.

Noto tra queste:

Un gradino di tre storiette (avanzo di un'antica tavola), attribuito a Taddeo Gaddi, ma piuttosto opera di Pietro Nelli.

L'ancona n. 20, rappresentante la Vergine col Bambino con due santi per parte, che l'A. attribuisce a Lorenzo Monaco degli Angeli, cui assegna anche alcune figure dell'ancona n. 21.

La tavoletta n. 24, ritenuta opera di Masaccio o di Masolino da Panicale, e che l'A. inclina a dare a quest'ultimo.

Le due tavolette n. 25, che riunite formano l'Annunciazione. Alcuni le hanno attribuite al Botticelli, altri a Filippino Lippi, altri al Ghirlandajo. Il Carocci crede si debba escludere quest'ultima attribuzione, e assegna il dipinto piuttosto a Filippino.

Due tavolette con le figure di San Girolamo e San Sebastiano, segnate O. R. F., opera indubbiamente di Raffaello Botticini (*opus Raffaellis Francisci*).

La tavoletta n. 24, attribuita al Pesello, piuttosto maniera di Lorenzo di Credi.

Notevolissima una magnifica statua di San Sebastiano, del Rossellino, al quale appartengono pure due angeli inginocchiati sopra le cornici di due tavole recanti due angeli di mano del Botticelli.

Le collezione empolese, di cui il Carocci ha fatto rilevare tutta l'importanza storico artistica, comprende anche un rilievo attribuito a Mino, parecchie opere dei Della Robbia e buon numero di libri corali miniati,

uno dei quali firmato da un tal Bernardo di Pietro da Prato (XVI secolo).

Chiude l'illustrazione del Carocci un accenno alle opere d'arte ancora conservate nella Collegiata empolese e nella cappella del Battistero.

ETT. M.

POLIFILO: *Roma Finis Saeculi.* Fratelli Bocca editori, MDCCCIC.

L'elegante volumetto è costituito da una serie di articoli, forse già pubblicati su per i giornali, che toccano delle molte e varie questioni archeologiche che si agitano in Roma, in questa archeologica fine di secolo.

Ma l'egregio Polifilo considera le cose da un punto di vista così alto e largo, e parecchie delle sue assennate osservazioni si presterebbero talmente ad essere ripetute a proposito delle condizioni fatte all'arte nostra, che non è fuor di luogo di tali scritti si faccia cenno anche in questa rivista.

Non è una critica contro persone, ma un esame attento e acuto di sistemi e di fatti, condito di un amabile umorismo manzoniano che ne rende piacevolissima la lettura.

G. B.

7.

Album, guide e resoconti di esposizioni, cataloghi di vendite pubbliche, bollettini di società, atti di congressi.

Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongress in Amsterdam. Nürnbery, Druck von Stich.

La relazione ufficiale delle sedute del Congresso storico-artistico di Amsterdam (29 settembre-1° ottobre 1898), è compilata dal prof. Neuwirth di Praga, segretario del Congresso.

Fra i membri del Congresso, provenuti dall'Italia, sono notati: Donna Lina Corsini di Roma, il barone de Marcuard, il dott. Warburg, il prof. Brockhaus da Firenze. Delle comunicazioni fatte al Congresso non riassumerò che quelle che hanno importanza per la storia dell'arte italiana o che contengono notizie d'interesse generale per gli studi storico-artistici.

Il signor Durand-Gréville di Angers lesse una memoria di Eugenio Müntz sulla necessità dello studio iconografico delle rappresentazioni medievali e del Rinascimento negli antichi arazzi.

L'importanza dell'iconografia degli arazzi medievali e del Rinascimento, che, esclusi, quasi dalle chiese, ornavano i castelli ed i palazzi dei ricchi e dei nobili, è grandissima specialmente per l'iconografia profana e per le rappresentazioni di scene della vita privata.

La tappezzeria sta alla pittura come la favola, il raccontino e persino il poema cavalleresco sono a petto delle opere religiose.

Le striscie con iscrizioni « tituli » così usati nel IV e V secolo, si trovano ancora nelle tappezzerie.

L'A. dà poi una specie di elenco dei vari soggetti profani tolti da leggende classiche e cavalleresche francesi e seguita poi con l'esame d'una serie di rappresentazioni morali, fra le quali sono i vari trionfi. Gli esempi dati dal Müntz, benchè provenienti quasi esclusivamente dal campo francese ci mostrano quanta ragione abbia l'illustre storico dell'arte quando consiglia lo studio di questi speciali monumenti per le questioni iconografiche.

AUGUST VON SCHMARSOW: *Relazione sull'Istituto storico-artistico di Firenze.* — Di giorno in giorno cresce la necessità di moltiplicare gl'istituti che servano come di appoggio agli studiosi dell'antichità e dell'arte nei vari paesi in modo che le scoperte fatte in un luogo possano ricevere luce da quelle fatte in altri e si riesca così ad avere quella sintesi indispensabile perchè gli studi analitici pazienti possano dare risultati veramente importanti.

A queste parole dello Schmarsow segue una breve esposizione del prof. Brockhaus, direttore dell'Istituto storico-artistico di Firenze, sulla costituzione del nuovo stabilimento scientifico.

MAX SCHMID DI AACHEN: *La storia dell'arte nelle scuole superiori di commercio.* — L'insegnamento della storia dell'arte ai giovani che si dànno al grande commercio può essere utile, sia perchè aumenta le loro cognizioni ed estende la loro coltura, sia perchè anch'essi possano saper dirigere con intelligenza d'arte le fabbricazioni industriali.

Più che un corso critico e teorico, il corso per i giovani delle scuole superiori di commercio dev'essere pratico, consistere cioè quasi esclusivamente di visioni, di riproduzioni, di opere d'arte pura e d'arte industriale.

L'A. termina raccomandando che a quei giovani si diano nozioni dei vari processi tecnici usati nelle varie arti. L'utilità di tali insegnamenti pratici si vedrà ben presto e chi sa quanti industriali che prima gettarono via a migliaia i danari per far costruire orribili vetrine per l'esposizione dei prodotti delle loro industrie nelle grandi mostre, guidati dal gusto estetico, acquistato nel corso di storia dell'arte, risparmieranno danari e faranno più bella figura!

JOHN KRUSE: *La nuova letteratura storico-artistica in Isvezia.* — L'A. cita parecchie opere di autori svedesi, e fra queste le seguenti che riguardano l'Italia:

OSCAR MONTELIUS: *La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux*. Première partie. Italie septentrionale.

OLAF GRANBERG: *Le gallerie della regina Cristina a Stockholm ed a Roma.*

ADOLF BRAUN: *An enquiry into the art of the illuminated manuscripts of the middle ages*. Parte I.

In questa prima parte il Braun tratta delle scuole celtiche d'alluminatori, proponendosi di scrivere in seguito delle scuole bizantine, italiane, francesi, ecc.

C. A. OSSBAHR: *Le raccolte della reale guardaroba svedese.*

JOHN BOTTIGER: *La collezione nazionale svedese di tappezzerie.*

F. H.

8.

Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.

Gazette des Beaux-Arts, aprile 1899, pag. 340.

CHARLES SAUNIER: *Le conquiste artistiche della Rivoluzione e dell'Impero* (secondo articolo). — L'autore pubblica gli elenchi delle opere d'arte raccolte un po' dappertutto dai soldati francesi, e specialmente delle tele e dei marmi italiani trasportati al Louvre.

L'articolo è illustrato da alcune vignette, fra cui è interessantissima la riproduzione di un disegno di Meynier, dov'è raffigurata la spogliazione della Galleria di Parma nel 1796. Vi si scorgono gli operai che staccano i quadri dalle pareti e levano le statue dai piedistalli e le incassano alla presenza dei commissari francesi. Fra le altre, una gran tela sta per essere chiusa nella cassa già pronta, che sul coperchio ha la scritta: « S. Jérome du Correge. — Parme ».

Repertorium für Kunstwissenschaft, fasc. 1°, vol. XXII, pag. 1.

PAUL SCHUBRING: *Gli affreschi della nave traversa della chiesa inferiore di San Francesco ad Assisi.* — Dopo un breve esordio, nel quale l'A. parla della chiesa di Assisi come del campo nel quale per la prima volta vennero a misurarsi i giovani campioni della scuola fiorentina e della scuola senese, egli viene senz'altro all'esame particolareggiato di una parte delle pitture.

Gli affreschi della cappella di San Martino sono opera di Simone Martini, che li dipinse probabilmente non prima del 1317, perchè vi ritrasse, con l'aureola di santo, Luigi di Tolosa, fratello di Roberto di Napoli, che fu canonizzato appunto nel 1317, e non dopo il 1320, perchè in quell'anno il Martini trovavasi a lavorare in Orvieto.

Gli affreschi di Giotto nella crociata sono evidentemente anteriori a quelli di Simone Martini che ornano una cappella laterale, e perciò lo Schubring crede che Giotto possa averli dipinti subito dopo gli affreschi di Padova, e cioè dopo il 1306.

Di Giotto sono indubbiamente le allegorie della Povertà e della Castità. Nella terza allegoria si manifestano tracce di mano diversa, e l'affresco con la gloria di San Francesco e con l'allegoria dell'Ubbidienza deriva da concetto e da composizione giottesca, ma è certamente opera di un allievo.

Lo Schubring rifiuta assolutamente l'opinione del Frey che queste pitture possano essere di un senese e quella del Cavalcaselle, che le attribuisce a Puccio Capanna. Egli, scorgendovi non poche relazioni con l'opera di un allievo che ha aiutato Giotto ne' suoi affreschi di Padova, crede che anche qui faccia capolino lo stesso scolaro.

L'A. è del parere del Cavalcaselle che gli affreschi della nave traversa sinistra siano di Pietro Lorenzetti, e li crede opera della sua giovinezza, fatti probabilmente prima del 1326, forse subito dopo avere dipinto per Guido Tarlati il gran quadro d'altare nella pieve di Arezzo.

Nella traversa destra è la grande Madonna coi quattro angioli che il Thode attribuisce a Cimabue.

Lo Schubring attribuisce a Giotto la piccola Crocifissione nella stessa navata, per le sue rassomiglianze di stile e di composizione colla Crocifissione di Padova.

E così pure egli crede che siano opera del grande fiorentino anche gli affreschi cogli episodî della vita di San Francesco, che ornano la parete settentrionale della navata presso la cappella di San Niccolò.

Quanto agli affreschi con soggetti tolti dalla giovinezza di Gesù Cristo, egli non li ritiene giotteschi, ed infine, fra questi, attribuisce ad un senese la Presentazione.

— Pag. 13.

CARLO LOESER: *I disegni della Biblioteca Reale di Torino.* — L'autore fa un rapido, anzi troppo rapido esame critico dei disegni, e le opinioni ch'egli manifesta sulla loro maggiore o minore autenticità avrebbero assai più valore se la critica ne fosse fatta con opportuni raffronti. Che la stupenda testa di vecchio, disegnata da Leonardo, possa anche non essere un autoritratto del maestro è un'opinione che può anche

essere giusta; ma per dimostrare ciò non basta il dire che Leonardo morì a soli sessantasette anni, e che quella testa è di uomo molto più vecchio, e neppure basta il dire che la testa di Torino ha poca rassomiglianza col dipinto degli Uffizi *creduto* autoritratto di Leonardo.

Nel disegno di Tiziano Vecellio, che porta il numero 16080, il Loeser trova qualche somiglianza coi disegni del Rembrandt; e questa osservazione è giustissima, mentre non è rigoroso il paragone che egli fa tra la *profondità di sentimento* del grande artista nordico e la *grandigia meridionale* e la *nobiltà non curante che del momento estetico,* che il Loeser dice doti del maraviglioso pittore italiano.

A pagina 20 il Loeser discute sul disegno col numero 16006, rappresentante la Madonna col Santo Bambino, attribuito ad Andrea Mantegna. L'A. non segue nemmeno l'opinione del Morelli, che crede questo disegno opera di Marco Zoppo; egli ritiene che possa essere uscito dalla mano di uno dei maggiori maestri della scuola ferrarese, e nomina il Tura e il Cossa. A me sembra strano che si possano porre così vicini questi due nomi, e dubitare della scelta quando si tratta di maestri che hanno caratteri così originali e personali da non poter ammettere dubbi e confusioni.

— Pag. 23.

Emil Jacobsen: *Il Museo Civico di Venezia riordinato e ampliato.* — Questo esame di collezione artistica è di scarsa utilità per gli studiosi, perchè assolutamente sfornito di riproduzioni, le quali, quando si tratta di nuove attribuzioni, non solo sono necessarie, ma bensì indispensabili.

Spigolo qua e là qualche osservazione.

Il Jacobsen crede che il Morelli non abbia avuto ragione dicendo opera di Giovanni Bellini la piccola Pietà coi due angioletti che nel catalogo del Museo è attribuita al Mantegna. Egli ammette che soltanto il disegno e forse gli ultimi tocchi possano essere del maestro. Il colore chiaro degli occhi e gli edifici romani sparsi nel paesaggio, che il Bellini non ha mai fatto, gli paiono evidenti indizi per attribuire l'opera ad uno scolaro di lui.

Una Madonna col Santo Bambino, che tiene in mano un uccello, attribuita alla scuola di Palma il Vecchio, è, secondo il Jacobsen, opera di un pittore bergamasco che aveva subito gl'influssi di Cima, del Cariani e del Previtali.

Da ultimo, crede che possa ritenersi come assai vicino all'arte di Pisanello un quadro con soldati ed edifici che il Morelli diceva di Stefano da Zevio, indicandovi come monogramma del maestro il pavone che sta ritto sul tetto dell'edificio centrale.

Zeitschrift für bildende Kunst. Marzo 1899.

Gustavo Pauli: *L'esposizione delle pitture di scuola lombarda at Burlington fine arts Club di Londra.* (Continuazione e fine).

La Madonna del bassorilievo di Cesare da Sesto, esposta dal conte di Carysfort, è la migliore delle tre repliche che se ne conoscano.

Le altre due sono nella Galleria di Brera a Milano e nell'Eremitaggio a Pietroburgo. Tanto questo dipinto, quanto la Salome con la testa di San Giovanni Battista sono opere tarde del maestro.

Purtroppo non fu possibile di esporre il quadro con la Madonna ed i Santi Giovanni Battista e Maurizio dello stesso pittore, perchè troppo grande. Quest'opera è fra le pitture più curate e meglio composte di Cesare, benchè vi si vedano assai chiaramente alcuni suoi difetti abituali, come, per esempio, la soverchia lunghezza del torace rispetto alle gambe.

Dei due San Girolami esposti come opera di Cesare da Sesto, l'uno è certamente suo, l'altro, proveniente dal Bowe's Museum, secondo il Venturi è del Solari.

Dei quadri di Giampietrino non erano stati esposti che alcuni minori.

Una delle perle dell'Esposizione era *L'Annunciazione di Maria Vergine* di Andrea Solario, esposta dal signor Arthur Kay. Il quadro è firmato: « Andreas de Solario F. 1506 ». Questo dipinto ha grandi affinità stilistiche coll'*Erodiade* della Galleria granducale di Oldenburg; ma, chiediamo noi, quante parti del quadro sono d'indubbia autenticità? Il paese certamente no, e con esso alcune altre parti, fors'anco tutte, sono da togliersi alla mano del Solario.

Del Luini l'Esposizione contava nientemeno che dieci quadri. Tra i giudizi generali che il signor Pauli dà del soave pittore lombardo mi pare alquanto esagerato ciò ch'egli dice, che dietro le fronti terse delle sue figure non si celi mai un pensiero. Dei suoi quadri esposti, il migliore era *L'Adorazione del Bambino* in poco buono stato di conservazione, esposto da Lord Windsor.

Il Pauli crede che questa tavola possa essere contemporanea degli affreschi del Luini a Saronno.

Interessanti erano poi dello stesso maestro un quadretto di genere con un amorino giocoliere e un ritratto di gentildonna milanese.

Ricca assai l'esposizione delle opere del Sodoma. Tre dei quadri esposti erano del suo primo tempo senese. La Madonna col Santo Bambino adorato dal San Giovannino e dagli angiolì, mostra veramente quel *colorito acceso* che il Vasari tanto lodava.

Nè questi, nè gli altri dipinti del Bazzi esposti potevano però reggere al paragone dello stupendo San Giorgio, esposto da Sir Francis Cook, quadro finissimo nei particolari e bello per colorito ed assieme.

L'autore enumera poi le opere esposte degli artisti piemontesi: Macrino d'Alba, Gaudenzio Ferrari e Defendente de' Ferrari.

L'attenzione era principalmente attirata dalla grande *Adorazione* di Gaudenzio Ferrari, proveniente dalla Casa Taverna di Milano e conservata ora nella Galleria di Dorchester House. Vi si vedono ancora le tracce della *maniera bionda* del maestro, mentre i tratti dei volti rammentano gli affreschi fatti da Gaudenzio nel 1534 nella Cappella dell'Assunta a San Cristoforo di Vercelli.

E qui il Pauli allarga la sua discussione e parla di molte opere sparse del Ferrari, discutendo della loro autenticità.

Del Lanini l'Esposizione non possedeva alcuna opera, mentre vi si poteva ammirare un bel quadro di Girolamo Giovenone, che nel gruppo delle due figure principali non è che una variante della tavola centrale del trittico conservato nella Collezione Lochis a Bergamo.

Zeitschrift für bildende Kunst, aprile 1899, pag. 169.

Ernst Steinmann: *I chiaroscuri nelle Stanze di Raffaello.* — Lo Steinmann ha scoperto pitture decorative e piccole composizioni sulle pareti nei vani delle finestre delle Stanze di Raffaello, dietro gli sportelloni scolpiti fatti fare da Leone X.

Nella Stanza della Segnatura, nelle pareti del vano della finestra che s'apre sotto l'affresco del Parnaso, le decorazioni sono sciupate, di poco conto, e vi si scorge l'arma di Leone X.

Presso la finestra che dà sul cortile di Portogallo gli affreschi sono adorni dello stemma dei Della Rovere, e fra le rappresentazioni pittoriche, che evidentemente sono opera di uno scolaro di Raffaello, si vede forse l'unica rappresentazione di quella Dottrina delle due spade, la divina e la terrena, che fu determinata da Bonifacio VIII nella sua bolla *Unam Sanctam.*

Di grande importanza sono poi gli affreschi delle finestre della Stanza d'Eliodoro con rappresentazioni apocalittiche, anch'esse di scuola raffaellesca. Secondo lo Steinmann, esse possono forse essere poste in relazione col disegno apocalittico di Raffaello conservato nel Louvre, che è il progetto primo per la lunetta dov'è ora la Messa di Bolsena. Egli crede che questi affreschi, uniti al disegno del Louvre, possano darci la chiave per intendere, o almeno supporre, quale sia stato il primitivo progetto dell'Urbinate per decorare la Stanza d'Eliodoro.

Da ultimo, lo Steinmann pubblica le riproduzioni dei due chiaroscuri che stanno sotto la Messa di Bolsena. Nell'uno di essi è l'allegoria di Giulio II che vince lo scisma; nell'altro, la liberazione dell'Italia per opera del vecchio pontefice.

Ambedue, secondo l'autore, sono opera di uno scolaro di Raffaello.

— Maggio 1899, pag. 194.

Andreas Aubert: *La decorazione pittorica della chiesa di San Francesco d'Assisi.* — Durante quattro generazioni i pittori si erano adattati alle maestose linee dell'architettura romanica della chiesa, svolgendo le loro composizioni fra le grandi curve degli archi a tutto sesto, sicchè si può ben dire che sino a Giotto architettura e pittura procedessero di pari passo, completandosi maravigliosamente a vicenda e producendo l'effetto di un tutto armonico, pensato ed eseguito da artefici costruttori e decoratori che in ugual modo sentivano tutta la bellezza di quello stile.

È Giotto il primo che, quasi con violenza, interrompe questa tradizione. Non solo egli non si cura di continuare la tradizione decorativa de' suoi predecessori, ma giunge sino a volere colla decorazione nuova portare cambiamenti all'architettura dell'edificio.

Superiore a tutti i predecessori, e infinitamente, come pittore e compositore, non ha, come i vecchi artisti, la percezione e la comprensione dello stile architettonico antico.

L'Aubert rimpiange la primitiva volta azzurra a stelloni dorati, che empiva i campi fra i costoloni.

Egli viene quindi ad un confronto dello svolgersi delle forme ornamentali e delle composizioni figurative, e vede che i mutamenti vanno di pari passo. Egli quindi pensa di poter stabilire un sistema di esame stilistico che chiama *delle due linee,* e crede che questo metodo del rigido paragone delle forme puramente ornamentali colle pittoriche possa riuscire di grande utilità per la soluzione di molti problemi storico-artistici. Certamente qualsiasi principio di studio che con l'analisi minuta di una forma artistica sappia far andare di pari passo un'osservazione attenta delle relazioni di questa forma con le affini è giusto, purchè non si voglia con troppa rigidezza seguire il proprio sistema, e si sappia opportunamente intendere e comprendere quanti elementi casuali e fortuiti possano turbare questo metodico svolgersi delle corrispondenze fra la decorazione propriamente detta e la composizione pittorica.

(L'articolo seguiterà nel numero di giugno).

Federico Hermanin.

Archivio Storico Italiano. Ser. V, tom. XXIII, disp. 1ª del 1899, pag. 1.

Cornelio de Fabriczy: *Uno scultore dimenticato del Quattrocento (Domenico Rosselli).* — È una monografia completa su questo maestro toscano, fiorito

nella seconda metà del Quattrocento, e pochissimo conosciuto finora nella vita e nelle opere.

Premesse alcune notizie sulla giovinezza dell'artista, l'A. descrive ed illustra le prime opere da lui eseguite in Toscana prima di stabilirsi nelle Marche, cioè a dire una base per cero pasquale che si conserva nel duomo di Pisa, e il fonte battesimale per la Collegiata di Santa Maria a Monte. Esclude quindi che al Rosselli debbano attribuirsi alcuni bassorilievi assegnatigli dal Milanesi, che invece egli ritiene opera del *Maestro delle Madonne in marmo*, identificato un tempo con Mino da Fiesole, e venendo a dire della partenza dell'artista da Firenze verso il 1473, descrive i lavori da lui eseguiti nella Corte di Pesaro (oggi palazzo prefettizio) tra il 1473 e il 1476 e la sua principale opera autentica: l'ancona scolpita per l'altare maggiore e che ora si conserva nella cattedrale di Fossombrone. Questa scultura porta il nome dell'artista e la data (1480), ed è particolarmente illustrata dal Fabriczy, il quale da questo esame minuto trae altri argomenti per determinare la discendenza del Rosselli dalla scuola di Desiderio di Settignano, secondo già il fonte battesimale per la Collegiata di Santa Maria a Monte gli faceva supporre.

Di alcuni altri lavori del maestro a Fossombrone e a Urbino — quelli commessigli da « Mona Lucrezia, moglie dello strenuo milite Francesco de Mercatello », e dal Vescovo Santucci — si conserva memoria nei documenti, ma essi pur troppo non sono giunti fino a noi; in Urbino stesso, però, ci restano sufficienti tracce dell'operosità del maestro nelle sue sculture decorative del palazzo ducale e nel monumento sepolcrale di Calapatrissa Santucci, che egli compì indubbiamente nel tempo che corse tra l'anno in cui partì da Pesaro (1476) e quello in cui prese dimora a Fossombrone (1480). E tra Urbino e Fossombrone divise l'attività sua degli ultimi anni il nostro artista, che non ancora sessantenne moriva sul tramontare del secolo nella seconda di queste due città.

Un prospetto cronologico della vita e delle opere del Rosselli e la copia di un certo numero di documenti di cui l'A. si è servito nel corso del suo lavoro, chiudono il bello studio del Fabriczy, il quale fondendo con giusto criterio le notizie biografiche con acute osservazioni stilistiche, sottilmente esaminando e opportunamente confrontando, ha ricostituito intiera la figura dell'artista ed ha rimesso in onore un maestro a torto dimenticato.

Archivio Storico Lombardo. Serie III, fascicolo XX, 31 dicembre 1898, pag. 343.

Luca Beltrami: *L'età della basilica ambrosiana (a proposito di recenti pubblicazioni).* — Di questo scritto dette conto nell'*Arte* (anno II, fasc. I-III, p. 116), rispondendo alle argomentazioni del Beltrami, G. B. Toschi.

— Pag. 357.

Giulio Carotti: *Relazione sulle antichità entrate nel Museo patrio di archeologia in Milano negli anni 1897-98.* — Assai degni di nota, tra questi oggetti, tre frammenti di una serie di altorilievi di grande pregio del Bambaja, dono della duchessa d'Evil.

Arte e Storia. Anno XVIII, n. 4. Firenze, 28 febbraio 1899, pag. 25.

Il prof. Girolamo Rossi scrive, a complemento delle memorie da lui pubblicate [1] sul *Rito ambrosiano nelle chiese suffraganee della Liguria,* di un chrismon scolpito sul frontone di una porta della chiesa collegiata di San Remo. La presenza del chrismon in un monumento di Cogoleto del VI secolo ed ora in quest'altro — sebbene di molto posteriore — di San Remo, dànno all'A. la prova sicura che nel conferimento del battesimo la Liguria marittima seguiva il rito ambrosiano.

— Pag. 26.

Alfredo Melani: *I cosiddetti Cosmati. I Cosmati dalla seconda metà del XII secolo agli esordi del XIV.* — Un capitolo estratto dallo studio sui Cosmati, pubblicato dall'A. nella sua opera *Dell'ornamento dell'architettura.*

— Pag. 29.

Pietro Rocca pubblica alcune notiziette storico-artistiche intorno ad Alcamo, tratte da un manoscritto alcamese del secolo XVIII.

— Pag. 31.

G. Carocci: Recensione dell'opera di A. Brizi: *Della Rocca d'Assisi.* — Assisi, 1898. (Favorevole).

— Pag. 32.

Notizie: *Siena.* Si dà conto dei restauri che si stanno eseguendo nella chiesa di San Clemente ai Servi.

— N. 5-6. Firenze, 15-31 marzo 1899, pag. 33.

Vittorio Poggi scrive di due opere del Bernini (?) conservate a Savona, cioè di un'ancona in marmo rappresentante la Visitazione, che si trova in una cappella del Santuario della Misericordia, poco lontano dalla città, e di un quadro ad olio su tela raffigurante

[1] *Atti della Società Ligure di Storia Patria,* 1889.

San Pietro apostolo e Santa Caterina, chesta nell'abside dell'oratorio di San Pietro e Santa Caterina.

— Pag. 34.

Proposto P. Caratelli: *Un cimelio della cattedrale di Pienza, ossia il celebre piviale di Pio II.* — Una descrizione particolareggiata di quest'opera d'arte che fu donata nel 1462 da Pio II alla cattedrale di Pienza, e che l'A. ritiene non meno antica del secolo XIII.

— Pag. 36.

Pietro Sgulmero scrive del soggiorno del Moretto a Verona, nonchè delle opere di lui che là si conservano, e si ferma a discutere l'asserzione del Morelli che abbia avuto *maggior forza vitale ed espansiva* la scuola veronese in confronto alla bresciana.

— Pag. 40.

C. O. Tosi dà notizie di un tabernacolo della scuola dei Della Robbia, nel quale è rappresentato lo Sposalizio della Vergine, che trovasi sul muro di casa Romanelli in via dell'Olmatello a Sesto Fiorentino.

— Pag. 41.

Alfredo Melani: Recensione dell'opera di Argnani: *Il rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza.* — Faenza, 1898. (Favorevole).

— Pag. 43.

Notizie: *Firenze. Per la facciata di San Lorenzo* — Grosseto. Si dà conto di piccoli restauri eseguiti ad alcuni monumenti cittadini.

— N. 7-8. Firenze, 15-30 aprile 1899, pag. 46.

Augusto Droghetti, parlando dell'antica porta di San Paolo in Ferrara, dà alcuni brevi cenni intorno alla vita e alle opere dell'architetto Gio. Batt. Aleotti detto l'Argenta.

— Pag. 47.

G. Claretta, a proposito delle pitture della cupola del Santuario di N. D. di Vico, presso Mondovì, compiute tra il 1736 e il 1739 dal pittore Pozzo, pubblica un documento contenente una transazione seguìta tra la Congregazione della fabbrica della B. V. e l'artista intorno alle pitture stesse sulle quali era stato da' contemporanei sfavorevole giudizio.

— Pag. 51.

G. Carocci continua a pubblicare notizie di opere robbiane poco note, esistenti in Toscana.

— Pag. 54.

D. G.: Recensione dell'opera di G. Magherini-Graziani: *L'arte a Città di Castello.* (Favorevole).

— Pag. 55.

Notizie: *Firenze.* Restauri in Santa Croce e ai mosaici della cupola di San Giovanni.

Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria. Anno IV, fasc. III, pag. 511.

L. Manzoni confuta le opinioni esposte in un articolo della *Gazette de Beaux-Arts* del 1896, del signor Berenson, il quale sostenne che lo *Sposalizio della Vergine* conservato a Caen dovesse attribuirsi allo Spagna piuttosto che al Perugino, e che tale dipinto fosse posteriore allo *Sposalizio* di Raffaello, che è a Brera.

Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti. Per cura del Ministero della P. I., Roma, 1899. Il IV volume testè edito contiene:

— Pag. 3.

I. B. Supino: *Il medagliere mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze.*

— Pag. 27.

V. Malamani: *Rosalba Carriera* (*Per l'inaugurazione delle sale degli autoritratti nella R. Galleria degli Uffizi*).

— Pag. 150.

E. Ridolfi: *Le Gallerie di Firenze.*

— Pag. 162.

Idem: *La Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova in Firenze.*

— Pag. 187.

A. Venturi: *La miniatura ferrarese nel sec. XV e il «Decretum Gratiani»* (*Per l'inaugurazione del Museo della miniatura nel salone di Schifanoia in Ferrara*).

— Pag. 210.

E. Filangieri di Candida: *Le placchette del Museo Nazionale di Napoli.*

— Pag. 263.

U. Fleres: *La pinacoteca dell' Ateneo di Brescia* (*Nel IV centenario del Moretto*).

— Pag. 292.

A. Venturi: *Basilica di Sant' Ambrogio in Milano* (*Stoffa del Pallio ambrosiano*).

— Pag. 298.

G. Carotti: *R. Galleria di Brera in Milano. — Giovanni Boltraffio.* (*A proposito dell' acquisto della tavola dei due divoti*).

— Pag. 332.

A. Venturi: *Museo Etnografico, Preistorico, Kircheriano* (*Lo smalto bizantino del Redentore*).

— Pag. 335.

G. Carrocci: *La Galleria della Collegiata d' Empoli.*

— Pag. 345.

A. Venturi: *Galleria Nazionale e Gabinetto delle stampe in Roma* (*Il libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova*).

— Pag. 111.

F. Hermanin: *Documenti storico artistici: Gabinetto Nazionale delle stampe. Appendice al catalogo delle incisioni con vedute romane.*

(Per notizie degli articoli contenuti nel volume vedi nelle Bibliografie speciali).

La direzione di questo volume è stata affidata, come per gli altri tre precedenti, al prof. Adolfo Venturi che vi ha posto tutto l'amore e tutto l'impegno perchè esso riuscisse anche superiore agli altri. Difatti, dal primo al quarto è evidente il progresso scientifico: gli articoli non sono più aride relazioni ufficiali, ma contributi alla storia dell'arte, e i limiti assegnati dal titolo del periodico sono stati sorpassati per il desiderio che tutto quanto vi è di più raro e inedito nel campo degli studi dell'arte medioevale e moderna, solo che stia sotto la tutela governativa, trovi degno posto nel magnifico periodico. Mentre dapprima pareva che fosse presa di mira soltanto l'età fiorita del Rinascimento, ora il materiale scientifico di ogni epoca, dalle prime manifestazioni dell'arte sino al secolo scorso, è stato oggetto in questi ultimi volumi di studi e di ricerche profonde e originali.

E non si può a meno, parlando della ricca pubblicazione, di tributare una parola di sincera lode all' Unione Cooperativa Editrice, che ha curato con ogni diligenza la stampa e le riproduzioni cromolitografiche del volume, e sopratutto allo stabilimento Danesi che vi ha prodigato grande numero di splendide fotoincisioni, una meglio riuscita dell'altra, che fanno di questa pubblicazione una vera e bella opera d'arte.

Notevoli sopra le altre le riproduzioni policromiche delle miniature del « Decretum Gratiani », della stoffa del Pallio ambrosiano e della stampa del Bartolozzi riproducente un autoritratto in miniatura di Rosalba Carriera.

Napoli nobilissima. Vol. VIII, fasc. 3°, pag. 40, marzo 1899.

Giambattista Nitto de Rossi: *Ancora per l'arte pugliese. Replica ad una risposta.* — L'A. risponde al Bertaux sempre a proposito delle opinioni da quest'ultimo emesse intorno all'influenza dell'arte francese in Puglia. [1]

Il Nitto de Rossi nega che i castelli di Federigo II abbiano carattere spiccatamente francese come asserì il Bertaux e non ritiene ancora provata affatto « la presenza in Puglia al tempo di Federigo II di un cavaliere francese venuto da Cipro che lavorò al castello di Trani da ingegnere militare ». Tesse quindi di nuovo completa la biografia di quel Filippo Cinardo intorno a cui si sono accese tanto vivaci discussioni, e osserva che anche se fosse possibile dimostrare la nazionalità francese di lui, nulla, assolutamente nulla, proverebbe che il Cinardo era un artista, giacchè non si sa di altri lavori da lui eseguiti, all'infuori di quelli di fortificazione del castello di Trani rovinati un secolo dopo.

Propone infine l'A. un'altra interpretazione degli ultimi due versi dell'iscrizione del 1249 nel castello di Trani, e secondo essa non un Carabarese da Trani, ma un tal « Stephanus Romoaldi de Baro » sarebbe stato l'assistente alle opere del 1249.

Speriamo che presto il Bertaux dia alla luce, come da tempo promise, più diffuse notizie raccolte sull'argomento; sarà possibile allora pronunziare, di fronte alle prove o alla mancanza di esse, una parola per il momento definitiva sull'interessante questione.

— Pag. 48.

Vittorio Spinazzola incomincia la pubblicazione — che continua nel fascicolo seguente — di notizie e documenti da lui raccolti sopra la fondazione, i riordinamenti, gl'inventari della R. Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli.

---

[1] Vedi *Napoli nobilissima*, settembre 1898 e gennaio 1899. — Vedi anche *Arte*, a. I, fasc. 10-12, pag. 475.

— Fasc. 4°, aprile 1899, pag. 57.

Francesco Carabellese continua a scrivere dell'attività artistica della città di Bitonto attraverso il secolo XV-XVI, dando qualche notizia dell'opera del campanile, del tesoro posseduto dalla cattedrale e di alcune chiesette.

Il Carabellese stesso comunica a pag. 62 una breve nota intorno a importanti restauri eseguiti al Duomo di Troia nella prima metà del secolo XV.

— Pag. 64.

Recensione dello studio pubblicato da Antonio Filangieri di Candida nel 4° volume de *Le Gallerie Nazionali Italiane* su le placchette del Museo Nazionale di Napoli. (Favorevole).

Rassegna bibliog. dell'arte italiana. Anno II, n. 1-2. Forlì, gennaio-febbraio 1899, pag. 1.

Carlo Grigioni: *Jacopo Bianchi, scultore veneto del secolo XVI.* — Intorno a questo artista poco noto, autore del monumento a Brunoro I Zampeschi in Forlimpopoli e dell'arcata che dà accesso alla cappella dei Ferri in S. Mercuriale di Forlì, l'A. ha rintracciato nell'archivio notarile di Forlì alcuni documenti che gettano un po' di luce sulla vita di lui e sulle opere compiute durante il lungo soggiorno in Romagna.

Al Bianchi stesso, che l'A. ritiene artista uscito dalla scuola dei Lombardo (forse di Pietro Lombardo), il Grigioni attribuirebbe — sebbene con ragioni forse non troppo sicure — anche il portale della chiesa di San Bernardo in Faenza.

— Pag. 9.

Giuseppe Mazzatinti parla brevemente e favorevolmente del libro di G. Mancini: *Il contributo dei cortonesi alla coltura italiana* (Firenze, 1898), e ne dà un rapido riassunto.

— Pag. 11.

E. Calzini. Recensione dell'opera di Francesco Malaguzzi-Valeri: *L'architettura a Bologna nel Rinascimento.* Rocca San Casciano, 1899. (Favorevole).

La recensione è corredata di parecchie buone riproduzioni.

A pag. 21 e seg. la bibliografia.

— N. 3-4. Marzo-aprile 1899, pag. 49.

E. Scatassa pubblica da un codice dell'Archivio Urbinate l'inventario degli ori e degli argenti possedute dalla Corte d'Urbino.

— Pag. 69.

G. Mazzatinti. Recensione dello studio del Fabriczy su Domenico Rosselli. (Favorevole).

— Pag. 70.

E. Calzini, tornando a scrivere dell'opera del Magherini Graziani su l'*Arte a Città di Castello*, intrattiene i lettori intorno a ciò che il M. dice delle opere di Raffaello a Città di Castello e offre anche alcune riproduzioni.

In fine del fascicolo la bibliografia.

Rivista d'Italia. Anno II, fasc. 4°, 15 aprile 1899, pag. 659.

Adolfo Venturi: *La scultura italiana nell'età d'oro.* — È questa, salvo pochi ritocchi, la conferenza tenuta dal Venturi alcuni mesi or sono nella sala del Circolo artistico internazionale a Roma.

È una pagina di prosa robusta diretta al gran pubblico in cui l'A., senza fermarsi ad un esame particolareggiato o a chiarire determinati punti di discussione, traccia a grandi linee il quadro della scultura toscana nel Quattrocento. Ghiberti, Luca e i suoi, Donatello, Verrocchio, Desiderio, Mino, Jacopo della Quercia e gli altri tutti, giù giù fino a Michelangelo, sfilano dinanzi ai nostri occhi, disegnati ognuno con pochi tratti, brevi ma sicuri, lasciando chiara nella mente del lettore l'impressione della parte rappresentata da ciascuno di essi nel formarsi dell'epopea artistica nazionale. Uno sguardo sintetico gettato dall'alto sugli uomini e sulle opere del periodo glorioso, un rapido esame che ci dà esatta la fisionomia del secolo precursore di Michelangelo.

Di fronte a tanti studî soverchiamente analitici è indubbia l'utilità di simili articoli che fanno conoscere un po' più da vicino e amare i nostri sommi maestri anche a chi, pur non difettando di una certa cultura, non li conosce abbastanza. È perciò che articoli come questo del Venturi — il quale sa anche talvolta nascondere le proprie ricerche dentro la prosa vivace pur di volgarizzare i capolavori dei nostri grandi — oltre a riuscire interessanti per lo studioso d'arte, sono, anche dal punto di vista della diffusione della cultura storico-artistica, un'opera meritoria.

Ettore Modigliani.

Appendice alla *Rivista delle Riviste straniere,* per l'anno 1898. *Studî e memorie sull'arte italiana,* pubblicati nel 1898 nelle principali Riviste di storia dell'arte in Germania. *Zeitschrift für bildende Kunst.* Fascicolo 5°.

Ugo Fleres, in un articolo dal titolo: *Die Madonna mit dem Schleier von Raffael,* fa noto un frammento

di quadro, da lui scoperto fra quelli della Galleria Torlonia, che nel 1892 fu riunita alla Galleria Nazionale nel palazzo Corsini, quadro che nell'inventario di essa porta la designazione di « scuola di Raffaello ». Rappresenta il Santo Bambino giacente sulla terra, che alza le braccia verso la Madre (di cui però, nel nostro frammento, non si scorge se non la mano sinistra con parte dell'avambraccio, in atto di levar il velo che copriva il Figlio), e riproduce la relativa parte della composizione ben nota della « Madonna di Loreto » che Raffaello dipinse per commissione di Giulio II per la chiesa di Santa Maria del Popolo, e che poi nel 1717 passò nel possesso della Santa Casa di Loreto, donde nel 1795 con altri suoi tesori fu asportato a Parigi. Essendo accertato che in quel trasporto l'originale fu sottratto a Roma, e gli fu sostituito una copia, il nostro autore emette l'opinione che il quadro di cui si tratta sia proprio un frammento dell'originale, che sarebbe stato mutilato in questa maniera per velare il furto commesso e deviare ulteriori ricerche. Benchè il frammento sia molto deterioriato, non essendone rimasto se non l'impasto in tempera, ed essendo scomparse le velature a olio, il disegno è di tanta finezza che l'autore non esita ad attribuirlo con ogni maggiore probabilità a Raffaello, sottoponendo però questa sua persuasione al giudizio dei più competenti. Fa corredo dell'articolo una ben riusciuta riproduzione fototipica dell'opera in discorso. (Circa la storia della « Madonna di Loreto » vedi lo scritto del prof. S. Voegelin, stampato nel 1870 a Zurigo, che ne rischiara le vicende in ogni particolare).

Il dott. E. Jacobsen, in un suo contributo intitolato: *Die drei Parzen in der Galerie Pitti zu Florenz,* assegna al Pontormo il ben noto quadro della Sala di Giove, n. 113, che generalmente viene attribuito a Michelangelo (v. ancora nel Catalogo della raccolta del 1894), o recentemente anche al Rosso fiorentino, che l'avrebbe dipinto dietro uno schizzo di quello. Ma il raffronto dell'opera in discorso con altri quadri del Pontormo — per es., con l'Adorazione dei Magi (Stanza di Prometeo, n. 379), coi piccoli tondi negli Uffizi (n. 1198), col ritratto di Cosimo de' Medici nello stesso luogo (n. 1267) — rivela tante analogie nelle forme, nel tipo delle fisionomie, nel trattamento dei paneggiamenti, nel colorito, e infine nel modo di dipingere col quadro delle Parche, ed oltre a ciò il soggetto di esso si accorda così bene all'indole melanconica e fantastica del Pontormo, che ci pare non poter sussistere alcun dubbio sulla giustezza dell'attribuzione del nostro autore.

— Fascicolo 8.

Il dott. E. Steinmann, nella prima parte del suo saggio: *Das Testament des Moses,* parlando dell'affresco del Signorelli nella Sistina, in cui il maestro raffigurò gli ultimi eventi della vita del patriarca, spiega principalmente il significato di quel gruppo, dove un giovane nudo sedente, d'ideale bellezza, circondato da vari personaggi, alza lo sguardo verso il vecchio Mosè, seduto sul trono. Egli vi vede simbolizzata la tribù di Levi, a cui il precetto di Dio per la bocca di Mosè aveva prescritto la povertà; il che l'artista espresse rappresentandola in una figura del tutto nuda, nel mezzo d'una comitiva sfarzosamente abbigliata. E la ragione perchè questa sola fra le dodici tribù del popolo ebreo venne rappresentata in modo così distinto, lo Steinmann la trova nella circostanza ch'essa sola fra tutte le altre tribù fu prescelta a fornire al popolo i sommi sacerdoti, e perciò doveva essere messa in evidenza in un luogo le cui pitture tendevano a glorificare il sacerdozio, a mettere innanzi agli occhi del mondo i diritti e doveri singolari della dignità ecclesiastica. Nella seconda parte del suo articolo il nostro autore mette il Mosè di San Pietro in Vincoli dall'una parte in relazione col Pontefice terribile per cui il monumento sepolcrale fu creato, e di cui la statua è la personificazione, mentre dall'altra parte connette la statua di Michelangelo col Mosè del Signorelli dettante il suo testamento; ed anche in ciò vi scorge un omaggio del grande scultore al non meno grande Papa, verso cui egli, in amore e odio parimente, si era sentito sempre attirato, durante tutta la sua vita.

Il dott. Ulderico Thieme accompagna la ben riuscita riproduzione in fotoincisione di un ritratto di Domen. Ghirlandajo con alcune notizie spiegative che si riferiscono al quadro in discorso ed alla persona effigiatavi sopra. La tavola, che porta la data 1488, passò sul principio di questo secolo dal palazzo Pandolfini in Firenze nell'Inghilterra, donde in questi ultimi anni tornò sul continente, ed ora fa parte della sceltissima quadreria del sig. Rodolfo Kann a Parigi. Sull'autore di essa non corre nessun dubbio: tutti che finora se ne occuparono furono unanimi nell'attribuirla al Ghirlandajo, che in essa si mostra all'apogeo delle sue facoltà artistiche. Lo stesso può dirsi riguardo la persona ritrattata: essa dal confronto con le sue medaglie risulta essere Giovanna Albizzi, nata nel 1468, maritata nel 1486 a Lorenzo Tornabuoni e mancata ai vivi nel 1490. Il maestro l'effigiò in quest'ultimo anno una seconda volta nella Visitazione del coro di Santa Maria Novella e copiò quivi il quadro del 1488 tale quale fino nei minimi particolari, probabilmente perchè Giovanna nel fratempo era morta e quindi il maestro non potè ritrarla dal naturale.

— Fascicolo 9.

Il prof. Carlo Justi, continuando il suo studio sul Greco (*Domenico Theotocopuli von Kreta*), principiato nell'annata anteriore dalla *Zeitschrift* (v. *L'Arte,* I, pag. 476), discorre delle opere del fantastico pittore

eseguite dal 1577 in poi nella Spagna, anzitutto del magnifico quadro della sacrestia del Duomo di Toledo, rappresentante Cristo spogliato delle sue vesti (una replica si trovava fino al 1874 nella Galleria Manfrin a Venezia), che il Justi dichiara essere l'opera di pittura cinquecentistica di maggior originalità che possegga la Spagna; tratta poi del ritratto di Pompeo Leoni oggi posseduto da Sir W. Stirling in Scozia; del così detto « Sogno di Filippo II » nell'Escuriale, una delle più strane produzioni del maestro, che si distingue parimenti pel disegno come pel colorito; e finalmente parla del Martirio della legione tebaica commessogli dal re per l'altare di San Maurizio nella chiesa dell'Escuriale, ma che per ragione degli strani contrasti del colorito adoperatovi dal pittore non ottenne i suffragi del committente e fu relegato su uno degli altari secondari della vecchia chiesa, come si può immaginare, con grande rammarico dell'artista.

— Fascicolo 12.

Il dott. O. Ollendorf, in un suo contributo dal titolo, *Michelangelos Gefangene im Louvre,* in primo luogo scrutando dal lato artistico i motivi dei due prigionieri destinati pel monumento di Giulio II, dimostra l'insussistenza della loro denominazione, usata principalmente dagli scrittori tedeschi di storia dell'arte: l'uno, invece di « prigioniero inceppato », dovrebbe più propriamente essere distinto dall'altro, pure legato, con la designazione di « prigioniero eroico », e quest'ultimo non si dovrebbe chiamare « prigioniero morente » (qualificazione a cui contraddice il gesto delle braccia), ma più giustamente « prigioniero dormiente ». In secondo luogo, cercando di chiarire il significato di queste figure, l'autore rifiuta la spiegazione sì del Vasari (provincie, virtù et arti ingegnose), sì del Condivi (arti liberali, pittura, scultura ed architettura), come del tutto insoddisfacenti. Invece, accennando all'idea svolta più volte nei dialoghi di Platone ben conosciuti a Michelangelo, che cioè l'anima umana sulla terra vive come in prigione e deve cercare di liberarsi dai vincoli del corpo, opina che l'artista abbia voluto simboleggiare nelle statue sulle basi del monumento di Giulio II (di cui non eseguì se non i due prigionieri del Louvre), le lotte e gli affanni della vita umana, e che egli, associando quest'idea all'altra sopraccennata di Platone, li abbia perciò raffigurati sotto le sembianze di prigionieri. In terzo luogo, cercando il nostro autore di rispondere alla questione, quale sarebbe stato, nel complesso della decorazione scultoria del monumento, il significato di questi ultimi, e la relazione che li avrebbe connessi col defunto papa, opina che, come le Vittorie nelle nicchie del basamento simboleggiavano le Vittorie materiali ed ideali di esso, come il Mosè (ed il San Paolo, non eseguito) personificavano i lati più spiccanti del suo carattere, così i prigionieri avrebbero dovuto rammentare che il papa, per quanto grande e potente, nel senso più alto dell'idea platonica, era pure un prigioniero, finchè visse questa vita umana.

Un lato finora inavvertito delle conoscenze del medesimo grande artista ci viene svelato in una notizia del prof. Eug. Petersen, inserita nello stesso fascicolo (*Eine antike Vorlage Michelangelos*). Lo schizzo d'una testa barbuta, coperta a guisa d'elmo, d'una testa di animale (cinghiale o cane), che si trova in un codice dell'Archivio Buonarroti, si appalesa come copia di diverse teste simili rappresentanti Plutone, dipinte in sepolcri etruschi (Corneto, Orvieto). Da ciò si deve, dunque, inferire che questi ultimi erano già sterrati al tempo di Michelangelo, e che le loro pitture furono fin d'allora studiate dagli artisti contemporanei.

C. DE FABRICZY.

9.

Pittura.

UGO FLERES: *La Pinacoteca dell'Ateneo di Brescia. (Nel IV centenario del Moretto).* Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane,* vol. IV. Per cura del Ministero della P. I. Roma, 1899, pag. 263-291).

È in ordine di tempo l'ultimo degli studi apparsi sul Moretto in occasione del centenario dell'artista, celebrato con grande onore l'anno scorso a Brescia; l'ultimo, ma forse appunto perchè tale, il più sintetico, e quello che porta l'impronta più originale e la nota più personale. Il Fleres, che già con tanta penetrazione e buon gusto trattò del Moretto in un articolo nella *Rivista d'Italia,* [1] riprende qui l'argomento senza fermarsi nemmeno ora a tracciar la biografia dell'artista e a discutere quistioni fin troppo oramai discusse: egli analizza con acume l'opera del Maestro, procura di farne comprendere lo spirito ed espone i risultati della sua fine osservazione con chiarezza, con garbo e, soprattutto, con sincerità.

Non cercheremo di riassumere lo scritto del Fleres; notiamo soltanto che l'A., confrontati i lavori datati o sicuramente databili con gli altri, propone un prospetto cronologico di 76 opere del Moretto e divide la produzione dell'artista in tre epoche, ponendo nella prima « i lavori di stile ancora incerto, sebbene quasi sempre già personale; nella seconda quelli di stile fermo più elevato, fioriti nel rigoglio della gioventù e della virilità; nella terza quelli in cui lo stile decade per la scemata purezza del concetto e delle forme, le quali però mostrano talvolta la maturità non ancora indebolita ». Avverte il Fleres stesso di non aver compreso nel catalogo e nella classificazione le opere

[1] Anno I, fasc. 9.

attribuite al Moretto, ma uscite invece dalla sua scuola, e parecchi lavori conservati in Gallerie estere dei quali non ha potuto avere diretta notizia.

Ci sarà forse qualche cosa da obiettare all'abbozzo di classificazione cronologica delle opere del Moretto fatta dal Fleres, ma a noi ora importa meno addentrarci in discussioni che osservare come essa sia conseguenza di uno studio assai coscenzioso della produzione del Maestro ed esternare il nostro rincrescimento che il Fleres non abbia potuto render completo il suo catalogo.

Un altro capitolo interessante è dall'A. dedicato ai ritratti: notevoli, infine e veramente geniali le ultime pagine in cui il Fleres, intuendo e penetrando la natura dei tipi e delle fisonomie morettiane, ne coglie le caratteristiche e ne delinea con pochi tratti i contorni.

Concludendo: un complesso di sottili e originali osservazioni espresse nella forma più sincera e più piacevole.

ETT. M.

VITTORIO MALAMANI: *Rosalba Carriera.* (*Per l'inaugurazione delle sale degli autoritratti nella R. Galleria degli Uffizi*). (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane*, vol. IV. Per cura del Ministero della P. I. Roma, 1899, pag. 27-149).

Sulla scorta dei diari della celebre artista e della sua corrispondenza che, un tempo in possesso di Lord Ashburnham, rientrò col fondo Libri in Italia nel 1884 ed è ora conservata nella Laurenziana di Firenze, il Malamani costruisce in uno studio pieno d'interesse la biografia completa della pittrice famosa che passò attraverso il Settecento impregnandosi di tutto lo spirito del secolo, e riflettendolo con tanta delicatezza nelle sue opere. È uno scritto in cui rivive Rosalba e con lei nello sfondo del quadro sono poste in evidenza e lumeggiate molte delle figure che le si agitavano intorno e che possono avere una certa importanza per la storia artistica dell'epoca.

Ci piace trascrivere dallo studio del Malamani le righe seguenti, nelle quali è dipinta con pochi tocchi l'arte fine e aggraziata di Rosalba Carriera; a proposito del numero stragrande di imitatori che essa ebbe, l'A. scrive (pag. 89): « Ciò dimostra l'universale successo dell'arte sua, caratteristica e fedele interprete della società volubile e frivola di quel tempo, veramente degna di venire istoriata col polline di farfalla. Il bianco-grigio, dominante in tutti i pastelli di Rosalba, dà loro un carattere d'incipriatura, pur conservando un grande equilibrio nei toni, un delicatissimo passaggio di tinte. Sentì certo l'influenza di quell'arte sbiadita e fredda che segnalò il regno di Luigi XIV e che Guido Reni seguì negli ultimi anni, la quale nella gamma dei grigi e del bianco, spegneva la vivacità del colore; ma Rosalba naturalmente vi si ribellò, trovando nella dolce armonia dei toni quella freschezza, quel profumo, quel fascino arcano che inondava di luce benefica il tenebroso spirito del Watteau. Nelle miniature, invece, ella ritrovò il senso del colore veneziano, e tutto seppe ottenere con la massima semplicità, servendosi del fondo d'avorio per le carni, come vediamo nella miniatura di San Luca, e impreziosendo le figure con gran copia di fiori cosparsi nelle vesti e fra i capelli. Le sue damine, i suoi cavalierini, financo le sue Madonne, li diresti piccini, e sono grassottelli, con gli occhi grandi e aperti, e il viso tondeggiante incorniciato di ricciolетti. Sono tutti lindi, puliti, azzimati, quasi fossero pronti per un ballo. Sovente alzano la destra con moto vezzoso, e la punta del pollice e dell'indice si toccano, mentre le altre dita si curvano graziosamente; oppure la destra si distende, con tutto o porzione del braccio, nella parte inferiore del busto, e chiude l'ovale della miniatura. Quelle dita minute, affusolate, aperte, quelle palme grosse, quelle braccia ben tornite, palesano avere la pittrice per ideale sè stessa, prestando ad altri, inconsciamente, le proprie forme. Ciò si osserva non di rado nelle opere degli artisti; ma qui si rivela in modo particolare, perchè l'aristocratica società, leggiadrina, carina, imbellettata, lisciata, che Rosalba effigiò, impedì al suo pensiero di allontanarsi dalle cure minute dell'abbigliamento e della pettinatura. La sua Venere stessa, perduta la maestà di Dea, è una giovine signora allo specchio, fra unguenti e profumi. Da ogni figurina, però, spira un senso di carezza infantile, un alito di bontà, di semplicità, d'innocenza. Il disegno, tondeggiante, riduce tutto ad una graziosa convenzione, come si scorge principalmente nelle mani, sempre uguali nelle donne e negli uomini, nei giovani, nei vecchi e nei fanciulli, sempre tornite ad un modo, e sempre chiaroscurate da un'ombra vaporosa, quasi nube che passa. Le vesti delle figure ideali, mitologiche o sacre, sono di semplice stoffa, pesante, unicolore, a piani spezzati simili a rocce, conforme la maniera barocca; ma Rosalba amò assai più le figurette di *biscuit*, gentilissimi, adorabili gingilli, drappeggiate leziosamente nel velluto, nella seta o nel raso, o abbigliate di broccato a fiori, a pizzi, a ricami ». Apparisce intera da questa pagina la figura artistica di Rosalba, espressione esatta del sentimento, del costume, del gusto di quel secolo che poco dopo doveva sferzare a sangue la satira di Giuseppe Parini!

La monografia del M. è corredato di riproduzioni di autoritratti e di autografi della Carriera e seguìto da un'appendice in cui sono pubblicate parecchie lettere di lei e il diario dal 1723 al 1728.

ETT. M.

PIETRO CALIARI: *Intorno a Paolo Veronese. Note alle note di Giuseppe Biadego.* Verona, 1899.

Nel passato numero dell'*Arte* facemmo menzione di alcune osservazioni critiche del dott. Giuseppe Biadego intorno la famiglia e l'anno di nascita di Paolo Veronese. Nel suo studio, del resto diligente ed accurato, il Biadego aveva avuto occasione di rammentare frequentemente il libro che, sin dal 1888, Pietro Caliari ha edito su la vita e le opere del maestro magnifico; oggi il Caliari crede, secondo dice egli stesso, *necessario difendersi e confermare la verità,* pubblicando queste poche pagine di note allo studio del Biadego. Volendo assolutamente rimanere estranei alla polemica, ci limiteremo a riferir le conclusioni cui giunge l'autore. Ciò facciamo tanto più volentieri in quanto la prima di esse risponde esattamente all'opinione, che già abbiamo accennata come verosimile.

Difatti il Caliari dice che Paolo Veronese nacque nel 1528; e tale è appunto la data che, se non certa, è almeno ragionevole. Quanto poi all'origine dalla famiglia l'autore sostiene, contro il Biadego, che essa sia veronese, e, pure contro il Biadego, afferma che l'opera di Gabriele Caliari, tagliapietra e padre del grande pittore, si ritrova e nell'altare di San Biagio e in molti dei lavori del gran Sammicheli.

V. L.

Storia della Pittura fiamminga per G. B. CAVALCASELLE e J.-A. CROWE. Edizione originale italiana, con ritratto e biografia del Cavalcaselle. Firenze, Successori Le Monnier, 1899.

Della biografia del Cavalcaselle diremo questo soltanto: che è stata scritta da un amico, ignaro delle sue vere benemerenze di storico. inconsapevole delle difficoltà da lui vinte. Era puerile il ricordare, come ha fatto il biografo, che il Bonvicino a Paitone si preparò col digiuno e la preghiera a rappresentare la Vergine Maria, così come il Cavalcaselle si preparò «fra le privazioni e gli stenti volontari». Povero onorando amico! Tu che avesti sempre in odio le frasi, come avresti messo silenzio a chi avesse proferito quelle e altre simili che infiorano la tua biografia! Come ti saresti stretto nelle spalle nel sentire incertamente spiegati gli scopi della tua vita!

Il Cavalcaselle, che di direzione di affari non capì mai cosa alcuna, e che ebbe dalla sorte soltanto un buon paio d'occhi, vide sì, vide molte volte bene; ma anche (e non è irriverenza l'affermarlo) molte cose incompiutamente, a causa dello stato in cui erano le cognizioni storico-artistiche, tutte in mano agli eruditi locali, che, a furia d'induzioni, potevano dimostrare, con le carte male interpretate d'archivio, bianco il nero e nero il bianco. Ora, quando il Cavalcaselle vide, ad esempio, gli affreschi di Schifanoia, e più particolarmente i tre scompartimenti che sono nella parete di fronte alla porticina d'entrata, pronunciò il nome del Cossa insieme con molti altri, che gli erano suggeriti dal Laderchi e compagni, mentre l'Harck e il sottoscritto determinarono che il Cossa solo co' suoi garzoni vi ebbe parte. Il sottoscritto ebbe poi la fortuna di rintracciare il documento che escludeva i molti nomi dichiarati dal Cavalcaselle; e il biografo nota ciò doversi «a uno straniero», che frugando nell'Archivio di Ferrara (invece di dire nell'Archivio Estense in Modena) confermò il giudizio dato dallo storico. Ora, queste dichiarazioni, che non sono conformi al vero, non possono formare argomento per glorificare il degno scrittore che ha dato fondamento alla storia della pittura italiana. Ci spiace anche che sia messo in luce non bella il suo cooperatore Crowe, uomo che deve avere fatto le maggiori fatiche per interpretare il pensiero del compagno. Se non ci fosse stato lui, il Cavalcaselle non avrebbe mai scritto un rigo; questi lo sapeva tanto che si faceva scrupolo, nell'edizione italiana, a mutare, anche quando era persuaso della necessità di dire differentemente alcuna cosa, i periodi del suo interprete. E infine ci spiace che i biografi drizzino gli strali contro il Morelli, che vide in casi parecchi meglio del Cavalcaselle. Nella scienza, l'ira si deve volgere contro chi non diede frutti, non a continuare, quando le persone non esistono più, le deplorevoli lotte da esse iniziate in vita. Discutiamo pure il Morelli, ma non ne neghiamo ingiustamente gli utili suoi contributi alla storia, per esaltare altri sopra tutto e tutti, perchè così ricorreremo a formarci l'imagine dell'eroe che s'innalza sopra le fosse di un cimitero, non tra la folla dei lavoratori che si fanno innanzi forti d'ingegno e di volontà.

Se l'amicizia fece velo al compianto funzionario della Minerva il signor A. Pognisi, che scrisse la biografia del Cavalcaselle preposta all'edizione italiana della storia dell'antica pittura fiamminga, l'amicizia doveva animare il dottore Amerigo Tkalac a curare questa edizione, perchè fosse degna dell'uomo che si voleva onorare. Non vi sono aggiunte invece, perchè, dice il Tkalac, «mi parve sconveniente di attribuire agli autori qualche opinione che essi forse non avrebbero approvata». Veramente dall'editore cosciente si sarebbe dovuto fare distinzioni tra le opinioni nuove, che sono indiscutibili e accette, e le altre non bene dimostrate o ancora incerte: tener conto di quelle, accennare in nota a queste, perchè il libro riprendesse un po' dell'antica giovinezza. Il dott. Tkalac non si è preso tanta briga, contento di dichiarare che «molti giovani scrittori di cose d'arte si compiacciono di fare delle scoperte che credono tutte nuove di zecca, ma chi ha studiato i libri di Cavalcaselle e

Crowe può rispondere che la massima parte di queste pretese scoperte si trova bell'e fatta nel volume tale a pagina tale pubblicato dagli autori 30 e 20 anni fa ». Tenendo in conto i libri del Cavalcaselle, alla pari d'un evangelo sinottico, beatificando l'autore come infallibile e eterno, il dottor Tkalac non aveva d'uopo di ricerche sui progressi della scienza. Tanta fatica di meno per lui, che si è limitato difatti a rivedere frettolosamente la traduzione. Gli errori degli autori erano per lui piccole sviste, che non cambiavano il fondamento saldo e sicuro delle ricerche sull'arte fiamminga: una di più o una di meno, poco importa!

Così giudicando, il dottor Tkalac ha fatto un servizio ben piccolo agli studiosi e alla fama dei fondatori della storia della pittura fiamminga. Si è dimostrata l'appartenenza ai Brea del quadro del Louvre, proveniente da Genova e ascritto a Justus van Ghent; ma ancora a questo si attribuisce il dipinto nel libro. Si continua a stare nell'incertezza circa i ritratti dei filosofi della Biblioteca Barberini e del Louvre, che appartengono proprio allo stesso Justus van Ghent, insieme coi quadri, non nominati da Cavalcaselle e Crowe, delle *Arti Liberali,* erroneamente assegnati a Melozzo da Forlì, e col ritratto, pure non descritto, di Federigo da Montefeltro e Guidobaldo nella raccolta Barberini. Di ciò, come di altri giudizi su opere d'arte, che Crowe e Cavalcaselle dettero assai meglio nella storia della pittura italiana, il traduttore o il revisore della traduzione non tenne conto alcuno. Si parla ancora della *Crocifissione* della Galleria di Modena, come di tavola che porta il nome di Gerrit van Haarlem; ed è quella di Francesco Bianchi Ferrari!

Ma dimostriamo la necessità d'una revisione più diligente! L'iscrizione del quadro di Hubert e Jan van Eyck (pag. 50), oltre parecchie inesattezze, manca del cognome del committente del celebre quadro dell'« Adorazione dell'agnello »; e il verso

(Frater perfecit) Iudoci prece fretus

doveva essere scritto:

(Frater per)fecit Iudoci Vyd prece fretus.

E veniamo ad esaminare attentamente alcune frasi da pagina 274 alla 276. Si parla di Ferrara, e si dice che « lo splendore di Ferrara era fittizio e derivato quasi esclusivamente dall'immigrazione degli stranieri, i quali se ne davano il minimo pensiero ». Donde venisse lo splendore, è difficile comprendere: dagli indigeni no, dagli stranieri sì e no. Dunque? Gli autori fanno i nomi di alcuni stranieri, dello scultore Enrico di Brabante, di Michele Ongaro coloratore, di Simone « de la Magna » orefice e di un tale Zanin « de Franza » ricamatore. Ma fra i tanti che lavorarono per la Corte estense, quei pochi oscuri maestri non rappresentano l'arte. In ogni tempo, l'Italia ospitò artisti e artefici di tutti i paesi, ma, prima di indicare i loro nomi, sembra che convenga misurarne il valore. Nominare l'ignoto Enrico di Brabante, nel tempo in cui Antonio di Cristoforo e Nicolò di Giovanni Baroncelli gareggiavano per erigere la statua di Lionello d'Este, e giudice della gara fu Leon Battista Alberti, è pressochè inutile; nominare Michele Ongaro, un mediocre seguace di Cosmè Tura, non serve a darci il diapason artistico di Ferrara; citare Simone « de la Magna » orefice, mentre Amadio da Milano, Antonio Marescoto ed altri tenevano il campo nella corte ferrarese, è citare un nome invano. Tra la folla degli artisti che lavorarono a Ferrara, quelli non si lasciano scorgere da alcuno, e non potevano essere additati dallo storico.

Viene la volta di Angelo di Pietro di Siena, che introdusse, dicono gli autori, « la maniera alquanto antiquata franca dei suoi compaesani ». E dire che non si sa nulla, che non si conosce un'opera sola di Angelo del Maccagnino, detto Parrasio, e che non si può giudicare nè di antiquata, nè di franca, nè di *antiquata franca* maniera! Così può dirsi di Galasso, che « s'innalzò appena sulla bruttezza ruvida e spiacevole del secolo XIV », cioè che s'innalzò sui maestri contemporanei del principio della seconda metà del secolo XV, a giudicare dalla sua fama, non dalle opere che più non esistono o che gli sono falsamente attribuite.

Ed ecco il Tura e il Cossa, « che lavorarono molto per la Corte, e non ebbero altro scopo che di eternare il severo ma spiacevole realismo della scuola del Mantegna ». Furono dunque grandi per eternare, e piccoli per il loro spiacevole intento. Povero Francesco del Cossa che scriveva a Borso d'Este: « Il mio avere studiato e il mio continuo studio meritano bene un premio alquanto maggiore a quello degli altri che non hanno tale studio »! La posterità ha dato a lui, che seguiva le orme di Piero della Francesca, uno scopo che non ha avuto mai, come non l'ha avuto il suo contemporaneo Cosmè Tura, drammatico e potente.

Anche Bono ferrarese non potè « riportare in patria ciò che egli aveva imparato in Padova », perchè ci è un quadro che lo dimostra seguace del Pisanello in Ferrara, e portò certo a Padova ciò che in patria aveva imparato.

Dopo quest'esame della vita artistica ferrarese, gli autori osservano « che non poteva essere difficile a Roger, trapiantato sul suolo di Ferrara, di acquistare favore. Nondimeno gli sforzi degli artisti ferraresi già tendevano a far valere quelle forme pittoriche che al di là delle Alpi si credevano vedere perfettamente personificate, ma che di fatto erano trattate con più grazia in Italia ». A parte l'enimma, che si enuncia con quel *nondimeno* a capo, Rogero van der Weyden si *trapianta* dunque a Ferrara, e nel 1449, quando vi cominciò a lavorare, trovò, dicono gli autori « una

attiva vita artistica », cioè quella che essi prima avevano disconosciuto. Ed ecco come la descrivono: « Bono ed Angelo da Siena stavano facendo delle pitture nei casini del *Marchese di Migliaro e di Belfiore*; Galasso era occupato negli ornamenti del palazzo di Belriguardo, e Tura stava sul punto di entrare al servizio della Corte o vi era entrato da poco tempo ». Nel 1449, al contrario, Bono non era al servizio degli Estensi; Angelo da Siena aveva lavorato nel 1447 per il marchese Lionello d'Este nella delizia di Belfiore (in quella di Migliaro non sappiamo che vi mettesse mano); Galasso lavora al Migliaro nel 1450 e nel palazzo di Belfiore e nelle case di Casaglia, non a Belriguardo, e Tura ci appare per la prima volta, a fianco di Galasso, nel 1451. Il quadro dunque dell'attività pittorica ferrarese non è esatto; e non è tale neppure quello dell'attività di Rogiero van der Weyden in Ferrara, di *Roger,* come leggesi a più riprese nella traduzione.

« L'opera con la quale Roger esordì in Ferrara fu un trittico con la Deposizione dalla Croce come quadro centrale, e con la Cacciata dal Paradiso terrestre ed il ritratto di Lionello d'Este negli sportelli ». Gli autori scrissero d'aver tratta questa notizia da Ciriaco Anconitano, ma questi parla del trittico con la Crocifissione nel mezzo, la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso e *Regulus quidam supplex* negli sportelli. Come il Regolo che prega per il figlio sia divenuto Lionello d'Este noi non riusciamo a capire; e come dalle parole di Ciriaco si ricavi che Angelo da Siena si facesse « incontinente imitatore di Roger » non intendiamo neppure, perchè Ciriaco deve dire soltanto che questi insegnò l'uso dei colori a olio ad Angelo da Siena. E non comprendiamo infine come si potesse arrivare a biasimare i pittori ferraresi, perchè adottarono l'aridità del maestro di Bruxelles, mentre pensiamo che Rogiero appena passò per Ferrara e non lasciò traccia nella pittura ferrarese. Gli autori si compiacciono di dire che è « fuori di dubbio che Roger fece conoscenza personale con i suoi compagni d'arte in Ferrara, tanto più considerando che i pagamenti fattigli in nome di Lionello e di Borso passarono per le mani di Filippo de li Ambruoxi che era un aiuto di Tura ». Il revisore della traduzione poteva ricordare che Filippo de li Ambruoxi, come il sottoscritto ha dimostrato, divenne pittore, per errore di trascrizione di un documento, mentre non fu che un contabile, un cassiere; e poteva anche fare le opportune correzioni al documento in nota alla stessa pagina 277, in cui doveva esser parola di Paulo Pozio e non *Porio,* di Lucca e non *de laura,* mercante a Bruges. Insomma ritroviamo gli errori antichi spesso resi più gravi nella traduzione non riveduta nè corretta.

A. Venturi.

Fritz Knapp: *Piero di Cosimo ein Uebergangsmeister vom florentiner Quattrocento zum Cinquecento.* Halle, Wilhelm Knapp, 1899, in-4, di 115 pagine, con 46 riproduzioni e 9 tavole fototipiche.

Benchè già, alcuni anni fa, il compianto Ullmann, in una memoria inserita nell'Annuario dei Musei prussiani, imprendesse a chiarire l'attività artistica di quello « spirito molto vario ed astratto » (Vasari) che fu Piero di Cosimo, l'opera assunta sul medesimo soggetto dal giovane autore nel presente primo suo lavoro letterario non fu vana. Giacchè questo non solo fa prova della vastità delle cognizioni e della serietà delle ricerche fatte, ma anche determina un notevole progresso rispetto a quanto dal predecessore suo fu messo in sodo. Il che deriva dall'aver egli potuto approfittare degli studî di quest'ultimo (pure discostandosi, come vedremo, in molti punti dalle sue opinioni), e anzitutto per essersi procurata una cognizione più estesa delle opere che, principalmente nelle raccolte private dell'Inghilterra, si conservano come sue, e tra esse, però, non poche attribuitegli a torto. Ed è proprio uno dei pregi e un ornamento singolare del suo libro che queste pitture così difficilmente accessibili e perciò poco conosciute, quasi tutte vi sieno riprodotte in nitidissime fototipie. Per questo riguardo, come anche per tutti gli altri che si riferiscono alla sua forma esterna (carta, caratteri, stampa, ecc.), il suo libro dovrebbe servire da modello per simili pubblicazioni, tanta è la cura, tanto lo studio che vi fu messo attorno, senza risparmio di spese, dall'editore. Il che, del resto, ci farà meno stupire, se pensiamo che il padre ha spianata la via in questo modo al primogenito di suo figlio.

Dopo aver brevemente caratterizzata la maniera di Cosimo Rosselli, il nostro autore rileva come ben presto il discepolo si sia svincolato da essa, essendochè già nella prima sua opera, la Concezione in San Francesco di Fiesole, messa nuovamente in luce dall'Ullmann, e che Piero dipinse all'età di diciotto anni, sotto all'influenza — è vero, preponderante — del Rosselli, si fa sentire l'impressione che gli fece l'arte magica e attraente di Leonardo, per quanto si può giudicare dallo stato deperito in cui si trova la tavola in discorso. E il grande maestro resta d'ora in poi il modello che il nostro eroe segue in tutta la sua evoluzione artistica; inoltre egli — principalmente in quanto all'esecuzione dei fondi di paesaggio, che nei suoi quadri occupano un posto così distinto, ma anche in quanto alla modellazione tanto particolareggiata delle teste in alcuni dei suoi primi lavori — deve esser stato fortemente impressionato dal trittico di Ugo van der Goes, collocato appunto a quest'epoca (1482) nell'Ospedale di Santa Maria Nuova. Nega, invece, il Knapp l'influenza del Signorelli sul nostro pittore, o almeno non l'ammette

in un grado così alto come l'Ullmann, che nell'evoluzione di Piero, fra l'epoche influenzate dal Rosselli e dal Lippi prima, da Leonardo poi, intercalò quella di mezzo, in cui egli avrebbe seguìto quasi esclusivamente il pittore cortonese. Ed è anche per le opere di quest'ultima sorta che il nostro autore, nell'ordine cronologico, in cui cerca schierare tutte le produzioni del suo eroe, si discosta massimamente da quello messo avanti dall'Ullmann (benchè non manchino le differenze fra i due scrittori anche riguardo alla cronologia di altri fra i lavori del maestro, p. es., la *Simonetta* a Chantilly e la Venere a Berlino, messe dal Knapp fra le prime pitture di Piero, mentre lo Ullmann vorrebbe assegnarle una data molto posteriore; e dall'altra parte l'*Andromeda* dipinta, secondo lo Knapp, circa al 1510, laddove l'Ullmann vede in essa, certamente errando in ciò, una delle prime opere giovanili del suo protagonista). Mentre l'Ullmann, p. es., vi aveva compreso, accanto al tondo di Dresda e quello del sig. Street, anche quello che da casa Ginori passò dal sig. Lawrie a Glasgow, e di più la *Morte di Procri,* della Galleria Nazionale di Londra, il Knapp assegna a quest'ultimo quadro il suo posto fra le più mature produzioni posteriori del maestro (c. 1510), e mette anche la *Madonna* Ginori non nell'epoca dal 1480 al 1490, in cui Piero tentò di sviluppare il suo stile speciale, ma in quella dal 1500 al 1510, quando aveva attinto l'apogeo della sua arte.

E mentre l'Ullmann assegna alla *Visitazione* presso il sig. Cornwallis West un'origine sincrona alla *Concezione* degli Uffizi (!), il Knapp la mette con molta più ragione fra le prime opere del maestro e concede in essa l'influenza del Signorelli accanto a quella, anche più spiccata del van der Goes (egli ne ha scoperto uno schizzo agli Uffizi).

Del resto il nostro autore non si nasconde la difficoltà del tentativo d'un prospetto cronologico dell'opera intiera del suo eroe, vista la sua natura tanto propensa ad impressioni estranee, e la facoltà della sua indole sempre pronta a seguire il loro esempio. Inoltre manca per simile assunto l'appoggio sicuro di ogni data che il pittore avrebbe messo sulle sue tavole, siccome di ogni altro mezzo per determinarle sicuramente. Finalmente il modo di lavorare seguito dal pittore, che ora si compiaceva della più curata, più particolareggiata esecuzione dei suoi quadri, ora li produceva in fretta e alla svelta, mette anch'esso un impedimento a tale cómpito. Sicchè in esso ci si vede ristretti alle sole qualità intrinseche, e soprattutto all'evoluzione del senso coloristico che, da crudo, compiacentesi nel contrasto inconciliato dei colori, si sviluppa vieppiù armonioso per attingere in alcune delle ultime produzioni uno « sfumato » che arieggia quello inarrivabile del suo modello Leonardo.

Molte sono le osservazioni tanto ingegnose quanto giuste che lo scrittore fa investigando una dopo l'altra le pitture di Piero. Così, per rilevarne alcune, parlando egli del tondo del sig. Street a Londra, accenna al motivo del bambino dormiente, che in esso, nella pittura fiorentina, occorre per la prima volta, e, analizzando i pregi del paesaggio nel suo fondo, rileva che qui come in molti altri quadri del nostro maestro (*Visitazione* del sig. West, *Adorazione dei pastori* di Berlino) manca la transizione dal primo piano al fondo, il che nuoce alla sua armonia. Nulladimeno, per la poesia, la varietà, la delicatezza dell'esecuzione egli assegna a Piero paesista il primo posto fra i suoi contemporanei e precursori a Firenze; e ne adduce come prova l'*Adorazione* di Berlino i due ritratti di Aja, la *Concezione* degli Uffizi e soprattutto la *Morte di Procri* a Londra, quadro veramente unico per la poesia del paesaggio.

Merita il nostro autore speciale encomio per la riserva con cui si pronunzia su parecchi quadri che negli ultimi tempi furono affibbiati a Piero di Cosimo, ma nei quali non si può scorgere che la mano di allievi o imitatori. Fra essi egli schiera anche la graziosa *Madonna* con angeli nel palazzo Pucci a Firenze, di cui ci reca per primo una bella riproduzione, senza però poter chiarirci il nome del suo autore, che egli però, pare cerchi piuttosto fra i pittori dell'Italia settentrionale.

Il libro del giovane autore, tanto coscienzioso quanto pieno di fine discernimento e giusto giudizio, promette ogni bene per il compimento del lavoro più ampio intorno cui volgono da più tempo i suoi studi, e che tratterà della pittura fiorentina sullo scorcio del Quattrocento al Cinquecento.

C. de Fabriczy.

Adolfo Venturi: *Galleria Nazionale e Gabinetto delle stampe in Roma. Il libro di Giusto per la cappella degli Eremitani in Padova.* (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane,* vol. IV. Per cura del Ministero della P. I. Roma, 1899, pag. 345-376).

Julius von Schlosser, pubblicando nel 1896 alcune miniature del codice di Ambras, di Vienna, emise l'opinione che esse rappresentassero probabilmente il modello degli affreschi eseguiti da Giotto nella cappella di Sant'Agostino degli Eremitani in Padova. Il Venturi, invece, dall'esame minuto del libro dei disegni, che egli da poco ha acquistato per la Galleria Nazionale di Roma, viene in questo studio alla conclusione che nel prezioso quaderno sono conservati gli abbozzi e gli studi originali di Giusto per gli affreschi di Padova e che le miniature del codice viennese e di un altro, magliabechiano, non sono che copie — e neanche fedelissime — ricavate dagli affreschi stessi.

Parecchi sono gli argomenti che l'A. porta a so-

stegno della sua tesi; mi basterà, però, accennare al fatto che la lezione delle iscrizioni è molto migliore di quella offerta da Hartmann Schedel (che nel *Memorabilienbuch* riferì le scritte dei freschi padovani) e dai miniatori, i quali dovevano provare difficoltà a leggere di queste iscrizioni, o perchè guaste o perchè ignari del latino. Di più, poi, « che questo sia un libro di schizzi si può arguire osservando che talvolta, tra i personaggi della storia biblica e profana, si trovano studi da un sarcofago (carte 2 v.), teste di fanciulle, di giovani e di vecchi intorno all'imagine di un santo col falco in pugno (carte 4 v.); figure di cavalieri senza scritta alcuna e solo disegnati a punta d'argento (carte 6 v.); riproduzioni di un fauno che suona le tibie (carte 14 v.) e di una baccante (carte 17 v.) tratta da un'antica base greca, entrambe con la scritta MARMO. La cronologia è pure trascurata nel libro, così che sotto le figure leggonsi le parole: FVI . HOC . TEMPORE, senza l'indicazione dell'anno a seguito. Tutto ci persuade che il codice prezioso appartenesse ad un artista che preparava co'disegni l'opera sua; e quegli fu Giusto padovano ».

Il libro di Giusto consta di 16 carte che recano, rappresentate nel *recto*, le sette virtù e le sette arti liberali, con la *Filosofia* madre delle arti, e nel *verso* abbozzi o studî per una cronaca figurata che Giusto, secondo alcune testimonianze, avrebbe dipinto insieme con le Virtù e le Arti nella cappella degli Eremitani. Manca nel quaderno la carta 1, che doveva offrire l'imagine della Teologia, madre delle Virtù.

Come le miniature dei due codici ambrosiano e magliabechiano non sono che copie degli affreschi di Giusto, così anche le miniature di Leonardo da Bisuccio o da Besozzo derivano dagli affreschi di Padova e quindi indirettamente dagli abbozzi del quaderno ora di proprietà della Corsiniana.

Il Venturi descrive esattamente carta per carta il libro dei disegni, ne riferisce per intiero le iscrizioni e offre buonissime riproduzioni degli abbozzi della cronaca e della *Filosofia*. Un saggio delle riproduzioni fu dato anche in questo periodico (anno I, fasc. X-XII, p. 497).

È indiscutibile l'importanza del codice prezioso che fortunatamente, grazie all'accortezza del Venturi, non si è lasciato sfuggire all'estero; esso può compensarci in parte della perdita quasi totale dei dipinti di Giusto a Padova che, con un po' di buona volontà, potrebbero essere ancora ritornati alla luce.

Debbo notare, infine, che il Venturi, certo per un *lapsus calami*, ha scritto nelle prime pagine della sua memoria che Julius von Schlosser « credette di avere ritrovata la *copia* degli affreschi di Giusto nelle miniature di Vienna e di Firenze »; mentre è evidente che egli doveva dire, invece, *i modelli:* è appunto questa la dimostrazione del Venturi, che le miniature debbansi considerare copie, non modelli, e che tali sieno invece i disegni del libro ora acquistato. ETT. M.

Les fresques du Pinturicchio dans les Salles Borgia au Vatican. Commentaire par le P. FRANÇOIS EHRLE et feu le comm. HENRI STEVENSON. Rome, Danesi éditeur, 1899.

È la traduzione francese del testo illustrativo della Sala Borgia già pubblicato nel 1897. Onde sarebbe solo da segnalarsi senza particolare disamina, se non fosse arricchita di aggiunte importanti, le quali, interessanti in sè, dimostrano — se ve n'era bisogno — di quali e quante continue e zelanti cure gli autori chiarissimi siansi adoperati a circondare l'opera insigne.

Notevolissima, fra l'altre, è l'aggiunta concernente tre importanti disegni attribuiti da Adolfo Venturi che li trovò (vedi *Arte*, 1898, I, pag. 32-43) al Pinturicchio medesimo.

Due d'essi si riferiscono alla grande lunetta di Santa Caterina, e rappresentano — secondo il parere del Venturi — greci e turchi della Corte del sultano Djem, che tanto impressionò, col suo bizzarro fasto orientale, la Corte pontificia di cui fu ospite. Il primo si conserva a Francoforte (Istituto Städel), il secondo è al Museo del Louvre. Un terzo disegno (Museo Britannico di Londra) ci richiama alla memoria una delle figure del fresco di San Sebastiano: quella del comandante degli arcieri che stan crivellando di saette il santo. Pur essendo meno assoluta che negli altri due disegni, la somiglianza qui rimane evidentissima tuttavia.

Al Frizzoni che (vedi *Repertorium für Kunstgeschichte*, XX, 284 e seg.) vorrebbe i disegni attribuiti piuttosto a Gentile Bellini ed alla sua scuola (alla mano del maestro il ritratto del Paleologo soltanto) non sembrano gli autori prestare troppa fede, ben mostrando quante contraddizioni di fatto si oppongano all'accettazione della sua congettura,

Attribuendoli invece al Pinturicchio ogni dubbio si spiana e l'allusione del pittore agli ospiti esotici ben si spiega con la loro presenza alla Corte pontificale e l'occasione offerta all'artista di por nel fresco due tipi pittoreschi assai.

E poi: oltre le forti ragioni di fatto che convalidano l'assegnazione del Venturi, non forse dissimiglianza di temperamento e di scuola e di tecnica personale restano a testimoniare dell'impossibilità d'ogni esitazione di fronte a questo problema?

E sorvolando da alcuni particolari (quello delle mani, ad esempio, che sono le mani qualche volta mal disegnate dal Pinturicchio) a più complessa e generale visione: quando mai l'autore della *Predicazione di San Marco* possedè, e dove rivela la sciolta eleganza di cui questi disegni appaiono così profondamente compenetrati e in cui « la ricerca del carattere e la scrupolosa verità appaion rese con segno sicuro e pronto? ». Osservando un disegno certo di

Gentile Bellini, che é nella raccolta degli Uffizi, appare chiarissimo che a lui non possono essere attribuiti i nostri disegni: quelle sue figure tagliate diritte non hanno riscontro con le disinvolte decorative del Pinturicchio.

E in essi, in un con la ricerca naturalista a pieno soddisfatta e tanto appariscente, quell'impronta di sagace e nervosa raffinatezza che, estranea alla natura del Bellini, del Pinturicchio rimane la caratteristica essenziale e fa così moderno il maestro umbro.

A. C.

GIULIO CAROTTI: *R. Galleria di Brera in Milano: Giovanni Boltraffio. (A proposito dell'acquisto della tavola dei due divoti).* (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane,* vol. IV. Per cura del Ministero della P. I. Roma, 1899, pag. 298-331).

Prendendo le mosse dalla tavola dei due divoti, comperata nel 1895 da M^me^ André di Parigi e riceduta da questa gentildonna alla Galleria di Brera, sebbene nel frattempo si fosse reso possibile attribuire sicuramente il quadro al Boltraffio, il Carotti ci dà uno studio intorno alle opere di questo maestro disperse ora nelle Pinacoteche di mezza Europa.

E, descritta particolarmente la tavola, frammento di un dipinto di ben più grandi dimensioni, l'A. imprende a parlare degli altri quadri religiosi del Boltraffio, cominciando dalla *Madonna di Berlino* e dalle altre opere giovanili dell'artista e seguendo passo passo il modificarsi dello stile del maestro dai primi dipinti in cui si palesa l'influenza del Borgognone a quelli che mostrano « il progredire del Boltraffio nell'acquisto di motivi e tipi leonardeschi », agli altri in cui — al tempo del suo soggiorno a Roma — va delineandosi nel maestro una spiccata personalità propria.

A proposito di questi quadri di soggetto religioso, il Carotti inclinerebbe a ritenere opera giovanile del Boltraffio le due tavole di divoti e divote della *National Gallery* a Londra, attribuiti al Borgognone, e a credere la *Vergine* del Museo Poldi-Pezzoli opera cominciata da Leonardo, o almeno eseguita dal Boltraffio su cartone del maestro e da costui ritoccata.

In altri due capitoli il Carotti descrive i ritratti e i dipinti di soggetto ideale del Boltraffio, e in fine offre un saggio di classificazione delle opere conosciute dell'artista aggruppandole in tre categorie: stile della vecchia scuola, stile leonardesco e stile personale.

In complesso questo del Carotti è uno studio accurato e che — come primo lavoro metodicamente condotto intorno al Boltraffio — riescirà senza dubbio utile agli studiosi delle manifestazioni dell'arte lombarda. Il lavoro torna a vera illustrazione dello splendido frammento di ancona d'altare del Boltraffio, entrato a Brera, fra tanti capolavori dell'arte italiana, nella sala dello *Sposalizio* di Raffaello. La grande Galleria milanese mancava di un quadro del nobile pittore lombardo: ora l'ha avuto e con esso queste bene ordinate ricerche sul suo autore.

ETT. M.

M. ROOSES et feu CH. RUELENS: *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernents sa vie et ses œuvres.* Anvers, Mans, 1898.

Nel 1887 dopo molti anni di incessanti ricerche per i musei e gli archivi di tutta l'Europa, Carlo Ruelens pubblicò il primo volume del « Codex diplomaticus Rubenianus » secondo il principio adottato dal Congresso d'Anversa nel 1877, raccogliendo tutti i documenti relativi alla vita e alle opere di Pier Paolo Rubens, dall'anno 1600 al 1608. Furono così pubblicati 116 documenti, dei quali molti erano già stati editi in diverse epoche e in diverse raccolte, cominciando dalla pubblicazione del Gachet del 1840, fino a quella del Rosemberg del 1881.

Raccolte, dunque, ed ordinate cronologicamente, alla traduzione di ciascuna lettera, il Ruelens fece seguire un breve, ma utilissimo commentario, il quale colma le lacune tra un documento e l'altro, e li annoda tra loro, seguendo passo passo la vita del grande pittore e spiegando spesso molti documenti in cui il nome del Rubens non appare affatto.

A questa raccolta è stata fatta un'aggiunta molto considerevole, e cioè una parte della corrispondenza del fratello Filippo, col quale Pier Paolo aveva grandissima intimità e comunanza d'idee.

Il primo volume, come già dissi, comprende documenti epistolari datati dal 1600 al 1608.

Per quanto nel 1600 il Rubens avesse già 23 anni, non si hanno di lui lettere anteriori a quella data.

A noi non è giunto nulla dell'immenso archivio che si sa che il Rubens tenne in casa sua ordinato e classificato. Così di lui non abbiamo alcuna delle lettere dirette alla madre, al fratello, alle due mogli, e ai figli, e che sarebbero tanto importanti per la sua vita.

Secondo il Mohls, le carte di Rubens sarebbero andate distrutte nel 1704 a Bruxelles nell'incendio del conte di Bergheyck uno dei discendenti del secondo matrimonio di Elena Fourment. Ma di questo incendio non si hanno notizie sicure.

Dopo undici anni, ora finalmente esce il secondo

volume della corrispondenza del Rubens, che subì tanto ritardo per la morte di Carlo Ruelens avvenuta nel dicembre del 1890. Spentosi colui che l'aveva ideata, non doveva però spegnersi l'opera, e così fu incaricato Max Rooses, conservatore del Museo di Anversa, di ordinare la raccolta che aveva cominciato il Ruelens, di compierla per quanto fosse possibile e di darla alle stampe.

Il secondo volume, dunque, contiene documenti dall'anno 1608 al 1622, ma per noi italiani ha minore importanza del primo perchè si riferisce al soggiorno del Rubens in patria.

È però molto interessante una lunga serie di lettere che ci fanno conoscere le relazioni del Rubens con sir Dudley Carleton, il grande mecenate inglese, e ci mostrano la considerazione in cui era salito il Rubens in poco numero d'anni. Fra queste lettere, una del 28 aprile 1618, di mano del Rubens, reca una lunga lista di quadri proprî, che egli offriva al ricco mecenate.

È anche interessante una lettera del 2 marzo 1612 diretta dal Rubens al cardinal Serra, in cui ricorda ancora i tre quadri che egli aveva fatto per la Chiesa Nuova in Roma, e che ancora non erano stati pagati interamente.

Con una lettera del 1622, il Rubens manda a Pietro Van Veene alcune stampe dei suoi quadri che a questi mancavano; e inoltre gli annunzia di aver pubblicato un libro: « L'architettura dei più belli palazzi di Genova ».

Col secondo volume il numero dei documenti sale a 275.

Questa pubblicazione che è fatta con grande lusso, sotto il patronato della commissione comunale della città d'Anversa, ha dunque un'importanza immensa per la vita del Rubens, poichè con documenti sicuri viene a rettificare date e cose che per lungo tempo si credettero in buona fede. La vita del Rubens appare ora in tutti i più minuti particolari, e ne seguiamo tutta la trionfale carriera.

Ma quest'opera colossale ha bisogno di grandi aiuti, e il Rooses, prima di pubblicare il terzo volume prega tutti coloro che hanno documenti o lettere riferentesi al Rubens, di farglieli conoscere.

Essi faranno così un'opera utile, e saranno benemeriti da tutti coloro che studiano ed amano il grande fiammingo.

Quante lettere, quanti documenti sono in Italia e all'estero nascosti in collezioni private! Noi ci associamo alla preghiera del Rooses, ed invitiamo i fortunati possessori, a darne notizia alla Commissione ufficiale per la pubblicazione dei documenti relativi al Rubens, ad Anversa.

Un'opera veramente monumentale, com'è questa, merita l'aiuto di tutti.

a. j. r.

10.

Scultura.

ALESSANDRO CHIAPPELLI ed ALFREDO CHITI: *Andrea del Verrocchio in Pistoia* (Estr. dal *Bullettino storico pistoiese,* anno I, fasc. 2).

Entrambi contemporaneamente si provano a dimostrare, con l'autorità di documenti scoperti nell'archivio municipale di Pistoia, che Andrea del Verrocchio ebbe parte nel lavoro del mausoleo Forteguerri, in quella città. Già questa opinione era accetta a quasi tutti gli storici dell'arte, tanto più che era stata accreditata dal Vasari, il quale attribuiva alla mano di Andrea le figure della Fede, della Speranza e del Dio Padre con gli angeli, quando il Melani volle rimetterla in dubbio. Ora i documenti trovati dal Chiti troncano qualsiasi quistione, giacchè si viene a conoscere che lo scultore, nel 1483, ebbe dal Comune un anticipo sulla somma pattuita per l'esecuzione dell'opera. Il Chiti è d'avviso che il Verrocchio ponesse mano frettolosamente al monumento, avendo avuto dalla Signoria di Venezia l'incarico per la statua equestre del Colleoni; e, secondo lui, fu questa la ragione per la quale il lavoro non fu condotto diligentemente, come le altre opere del medesimo maestro. Dallo stesso libro di provvisioni egli ha tratto un documento col quale si prova che ad Andrea fu allogata la pittura della Vergine di Piazza, oggi nel Duomo, attribuita da taluni a Lorenzo di Credi e da altri a Leonardo. Stando al documento, l'A. opina che la tavola fu incominciata dal Verrocchio, e che, non essendo stata condotta a termine, fosse completata da Lorenzo, verso il 1485, cioè allora che il maestro dovette recarsi a Venezia e lasciò, secondo le parole del Vasari, a Lorenzo « tutto il maneggio ed amministrazione delle sue entrate e de' negozi e parimenti tutti i disegni, rilievi, pitture, e masserizie dell'arte ».

E. M.

11.

Architettura.

Sac. Dott. MARCO MAGISTRETTI: *Appunti per la storia dell'abbazia di Civate.* Milano, 1898.

L'abbazia di Civate, una delle più importanti e delle più antiche della Brianza, non manca davvero d'illustratori: prima l'abate Longoni, poi il Lancellotto, il Lubin, il Dozio, il Barelli, il Giulini nelle sue *Memorie di Milano,* il Savio ed altri se ne sono particolarmente occupati ed hanno cercato di ricostruire la storia della sua vita, ora misera, ora fastosa, che s'intreccia con quella della Lombardia e di Milano in particolare. Questa breve monografia del rev. Magistretti, che fa

seguito ad un articolo dello stesso autore nell'*Archivio Storico Lombardo* (dic. 96), ha oltre, il vantaggio di venire ultima e di essere quindi la meno incerta e la più completa, il merito di riassumere con chiarezza e con sottile analisi le notizie già raccolte e di portare una quantità di nuovi documenti che permettono di correggerle e di completarle.

Parlando dell'abbazia di Civate bisogna distinguere due chiese: quella sul monte Pedale detta di San Pietro in Monte, a cui è annesso il piccolo oratorio di San Benedetto, e la basilica di San Calocero in Civate, che certamente è molto più recente della prima. La tradizione ed alcune notizie (che forse si basano su quella) portano al principio del sec. VIII la fondazione della chiesa di San Pietro in Monte, che sarebbe stata ampliata ed arricchita da Desiderio, ultimo re longobardo. La basilica di San Calocero, certo posteriore al sec. XI, è forse una ricostruzione di un antico oratorio, ove nel secolo IX sarebbe stato deposto il corpo di San Calocero. Questa della traslazione del corpo di San Calocero in Civate durante il pontificato di Angilberto Pusterla (824-860) è la prima delle notizie storiche riguardanti Civate; la seconda è una nota pure della metà del secolo IX di nomina di 35 monaci, di cui 11 preti. Fino alla fine del secolo X il monastero rimase annesso all'alpestre chiesa sul monte Pedale e gli scarsi documenti di quel periodo parlano tutti del monastero *Sancti Petri scito Clavate;* ma al principio dell'XI una sentenza, in cui appare per la prima volta il nome di monastero *Sancti Caloceri,* mostra che i monaci erano già discesi definitivamente nella valle.

Gli altri documenti che riguardano la storia medievale di Civate non hanno del resto una grande importanza; e tra i nomi di abati del monastero che in essi compaiono, niuno ve n'è che meriti di salvarsi dall'oblio. Solo un documento è veramente notevole, ed è un diploma dell'imperatore Federico I spedito in Pavia l'anno 1162 per il *Venerabilem Algisum Clavatensis ecclesiae abbatem,* che fu costante e devoto sostenitore della causa imperiale; e questo diploma, che conferma il possesso di 28 terre della Brianza e della Vallasina al monastero di Civate, è una prova dell'importanza che esso aveva già assunto. Ma caduto a Legnano Federico Barbarossa, il monastero di Civate passò definitivamente sotto la giurisdizione degli arcivescovi di Milano, ed una bolla di Alessandro III ad Oberto da Pirovano, confermando i diritti e i possessi della Chiesa milanese, annovera anche *Monasterium S. Caloceri de Clavate cum ecclesiis suis.*

Le sorti dell'abazia di Civate andarono d'allora divenendo sempre più tristi, finchè la troviamo nel secolo XV in un quasi totale abbandono; ma esse ridivengono splendide nel XVI.

Il cardinale Ascanio Sforza-Visconti, fratello di Ludovico il Moro, fu il primo degli abati commendatari di Civate ed a lui seguì per tre secoli una lunga serie in cui troviamo i più chiari nomi del clero milanese.

Allo Sforza succedettero prima il card. Trivulzi, poi il card. Francesco Sfondrati, il nipote di questi, Nicolò Sfondrati, che fu in seguito papa Gregorio XIV, e nel 1580 Paolo Camillo Sfondrati. Furono questi due ultimi i veri restauratori dell'abazia; essi ne rivendicarono i beni, provvidero a riattarne i fabbricati cadenti e vi chiamarono i padri olivetani per abitare il monastero ed officiare le chiese. Tra i più notevoli abati commendatari che succedettero agli Sfondrati vi sono il card. Borghese, nipote di Paolo V, monsignor Francesco Pirovano, il card. Chigi e poi nel 1694 mons. Benedetto Erba-Odescalchi, che fu contemporaneamente arcivescovo di Milano ed il cui lungo regime fu per Civate di una speciale importanza. In tutto questo tempo nulla venne a turbare la vita prospera e calma del monastero, ove se ne tolga qualche questione di egemonia tra i commendatarî e i monaci olivetani; questioni non andate mai più in là di qualche protesta legale. L'ultimo abate fu alla fine del secolo scorso il marchese Busca: nel 1798 la Repubblica Cisalpina dichiarò soppresso il monastero e ne vendè i beni. E così si chiuse la storia dell'abbazia di Civate.

Ma certo più della storia, che dalla bella pubblicazione del Magistretti ho cercato in poche linee di riassumere, sarebbe interessante uno studio artistico completo ed accurato della basilica ora quasi cadente di San Calocero in Civate, e più di tutto dell'antica chiesa di San Pietro in Monte. Il padre Allegranza, un erudito dello scorso secolo, ci ha lasciato di questa n una lettera una descrizione importante specialmente per rilevare i mutamenti posteriormente sopravvenuti. In questi ultimi anni il Barelli, che presiedette al restauro del 1881, e poi lo stesso rev. Magistretti nel citato articolo sull'*Archivio Storico Lombardo* (dic. 1896), se ne sono a lungo occupati. Da questi studî sembra evidente, sebbene il Barelli sostenga l'opposto, che nella chiesa di San Pietro due epoche di costruzione si riscontrano. Alla prima apparterrebbe quella delle due absidi che è rivolta ad Est ed anche il prossimo oratorio di San Benedetto; della più recente sarebbero invece la riduzione a portico d'ingresso dell'abside orientale, la costruzione di quello occidentale e la decorazione della chiesa. Ma come si dovrebbero determinare queste due epoche? Secondo il Magistretti, per la prima saremmo al secolo VII, per la seconda al IX. Non occupandoci della prima epoca e parlando della più recente, che alla prima si è sovrapposta, l'esame di alcune riproduzioni fotografiche della chiesa di San Pietro in Monte sembrerebbe dar ragione al Magistretti per ciò che riguarda le pitture dell'ingresso che nei movimenti violenti e contorti ricordano molto le miniature carolingie; mentre che, d'altra parte, gli stucchi dell'ingresso e il ciborio parrebbero opera del secolo XII. Ma non certo colla scorta di alcune fotografie im-

perfette e parziali che è possibile dare un giudizio su di un'opera d'arte. È colla paziente e minuta osservazione sul luogo, è col ricercare sotto le tinte e gli intonachi le pitture nascoste e la struttura della costruzione, è più di tutto collo studio dei riscontri stilistici che si riesce a stabilirne lo spirito e la data. Orbene, per San Pietro in Monte questo lavoro completo di analisi e di raffronti che ne faccia conoscere colle riproduzioni il carattere artistico e metta questo in relazione coi dati storici ancora non v'è, ch'io mi sappia. E se il rev. Magistretti, che con tanto amore si è occupato dell'antica abbazia brianzuola, vorrà con questo studio coronarne l'illustrazione, porterà un contributo importante alla storia dell'arte lombarda.

G. G.

DIEGO SANT'AMBROGIO: *L'antica cella o camera superiore del priore nella Certosa di Pavia.* Milano, tip. degl'Ingegneri, 1898. [Estratto dal periodico *Il Politecnico*, pagine 13].

L'A. illustra l'antico locale, costruito al principio del secolo XV, e già adibito ad uso di priorato, il quale ravvisa in parte in una grande camera, pressochè quadrata, con volta a crociera, che si trova nel braccio di fabbricato che costeggia il chiostro grande a settentrione, e precisamente presso il refettorio, a destra. Dopo aver accennato al tempo in cui cessò di esser la sede del priore, che fu molto probabilmente intorno al 1567, l'A. riesce a stabilire con vari argomenti che quella gran sala fu con una tramezza divisa in due — una superiore e una inferiore — già anticamente, prima ancora che verso la fine del 400 fosse ornata di dipinti. E questo fatto aiuta a meglio renderci ragione del carattere e della distribuzione degli affreschi, e della diversità delle mani: nella camera superiore, cella del Priore, due bellissimi affreschi di Bernardino De Rossi pavese, e le ricche decorazioni della volta — che l'A. attribuisce anch'esse al De Rossi —; nell'inferiore, già adibita all'uso di dispensa, un magnifico tondo di frutta con entro una soavissima vergine, del Borgognone: sopra il discepolo, inferiormente il maestro, che dipingeva anche nell'attiguo refettorio.

G. B.

Codices e vaticanis selecti phototypice expressi iussu Leonis PP. XIII, consilio et opera curatorum Bibliothecae vaticanae. Volumen I: *Fragmenta et picturae vergiliana codicis vaticanis 3225.* Romae, in officina Danesi, 1899.

È il primo volume d'una serie di riproduzioni in fototipia dei più antichi e insigni codici della Biblioteca Vaticana, che si verranno con ottimo consiglio pubblicando per ordine del Sommo Pontefice. Qui abbiam riprodotto, nitidamente e fedelmente, nel testo, nelle pitture che l'adornano e perfino nel formato, il famoso Virgilio vaticano (n. 3225), del IV secolo.

Le tavole fototipiche sono precedute da una lunga e dotta prefazione latina in cui si espongono i risultati degli studi più recenti, attenendosi in gran parte al De Nolhac, che or non è molto studiò il codice e le pitture con quella profondità ed eleganza di dottrina che gli è propria.[1] Dopo aver toccato dell'antichità del nostro codice, rispetto agli altri quattro, pure antichissimi, che si conservano nella Vaticana, e dopo aver discorso distesamente della sua storia esterna, come dalle mani di Giovanni Pantano passasse a Pietro Bembo e a Fulvio Orsini, e quindi nella Biblioteca del Vaticano, si viene alla descrizione più particolare del codice, alla scrittura, e, finalmente, alle pitture, di cui va adorno, in numero di 50, delle quali 9 spettano alle Georgiche e le altre ai primi 9 libri dell'Eneide. Il De Nolhac, giustamente, vi distinse tre mani: alla prima spetterebbero le pitture delle Georgiche, veramente eccellenti; alla seconda, quelle dalla 10 alla 25; e alla terza tutte le altre, dalla 25 in poi, le quali si accostano un po' più, per accuratezza, a quelle della prima mano.

Già nel 600 si era intesa l'importanza che il codice ha, anche, e specialmente, per le pitture, e il cardinale Camillo Massimo n'aveva curata una riproduzione giovandosi dell'incisore Pietro Sante Bartoli, la cui opera ebbe poi varie edizioni. Al principio del nostro secolo, qualche pittura dette il D'Agincourt, e finalmente, nel 1835, una nuova e completa riproduzione pubblicò il Mai, insieme con quella dell'Omero Ambrosiano. Ma ognuno sa quanto poco ci si possa fidare in genere di tutte quelle vecchie incisioni, nelle quali molto spesso gli artisti modificavano e supplivano di loro testa; specialmente ai giorni nostri, in cui i progressi della critica e i nuovi e meravigliosi mezzi fotomeccanici hanno reso di tanto più esigenti gli studiosi.

Ond'è che ci dobbiamo rallegrare di questa pubblicazione che permetterà ad un più largo pubblico di studiare con agio il prezioso cimelio, e gioverà anche ad impedire che l'originale deperisca maggiormente per l'uso continuato.

G. B.

[1] PIER DE NOLHAC, *Le Virgile du Vatican et ses peintures*, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques*, tom. XXXV, part. 2ª, Paris, 1897.

12.

Arti minori: miniatura, musaico, intaglio e tarsia, oreficeria smalti, vetreria, ceramica, legature di libri, ecc.

ADOLFO VENTURI: *La miniatura ferrarese nel secolo XV e il « Decretum Gratiani ». (Per l'inaugurazione del Museo della miniatura nel salone di Schifanoia in Ferrara).* (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane*, vol. IV. Per cura del Ministero della P. I. Roma, 1899, pag. 187-209).

La storia della miniatura tra noi è ancora tutta da fare, anzi si può dire che soltanto da poco si è incominciato a intendere tutta l'importanza degli studi di quest'arte, ingiustamente posta tra le minori, e la necessità di recare in essi lo stesso metodo d'indagine e la stessa severità di critica che nell'esame delle altre manifestazioni artistiche hanno portato a così favorevoli risultati. E il Venturi non poteva far cosa migliore adoperandosi perchè nel IV volume delle *Gallerie* — riuscito così vario nella molteplicità degli argomenti trattati — non mancasse uno studio sulla miniatura, che spandesse un po' di luce su un periodo poco conosciuto della storia di quest'arte.

Fra i gruppi di artisti che nel Rinascimento in alcuni centri e, in particolare, presso alcune corti, dedicarono la loro opera quasi esclusivamente alla illustrazione del libro, prende qui il V. a studiare la scuola ferrarese, da cui uscirono durante il Quattrocento alcuni tra i più preziosi cimeli dell'arte del munio, enumerandone i maestri, analizzandone le caratteristiche e raccogliendo notizie nuove e utili a disegnare tutto lo svolgimento della miniatura a Ferrara durante il secolo XV.

Ricorda e rivede ciò che scrisse già il Campori sui miniatori degli Estensi, trovando modo di negare l'attribuzione a Zorzo d'Alemagna delle pitture del Messale della Biblioteca Estense, e, passando a dire della miniatura bolognese e della influenza che ebbero sopra di essa gli artisti ferraresi, mette in evidenza i riscontri che egli osserva tra le miniature di Ferrara e quelle di codici provenienti da Bologna.

Grande parte delle migliori opere dei maestri ferraresi dei tempi di Borso d'Este, tra i quali primeggiò Guglielmo Giraldi, sono, pur troppo, conservate all'estero: tra questi la famosa Bibbia estense che si trova a Vienna; ma un codice prezioso — forse il capolavoro della scuola — è nella Biblioteca Estense di Ferrara: il *Decretum Gratiani*, un incunabulo stampato a Padova nel 1473 e miniato per conto del vescovo Roverella.

Il V. riproduce tutte le 32 miniature del codice insigne e con un sottilissimo esame riesce a distinguere le diverse mani degli artisti che vi lavorarono; siccome poi, quasi ogni *Causa* delle Decretali è accompagnata da una miniatura, il V., confrontando il testo con le rappresentazioni che lo illustrano, ci dimostra volta per volta in qual modo gli artisti del *Decretum* intendessero con le miniature fare il commento ai passi del libro che venivano arricchendo con l'opera loro.

ETT. M.

ADOLFO VENTURI: *Museo Etnografico, Preistorico, Kircheriano. Lo smalto bizantino del Redentore.* (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane*, anno IV. Per cura del Ministero della P. I. Roma, 1899, pag. 332-334).

Lo smalto del Kircheriano, che offre una immagine del Cristo secondo il tipo creato e tramandato dall'arte classica, fu già riprodotto in incisione nel suo *Museo Kircheriano* dal Bonanni, che, incerto finanche intorno al luogo preciso dove esso fu ritrovato, l'assegnò ai primi anni del secolo III.

Il Venturi pubblica qui una magnifica riproduzione a colori dello smalto, che descrive in ogni particolare; ponendolo quindi a confronto con altri monumenti bizantini in avorio e in ismalto della seconda età d'oro, non esita ad attribuirlo a quest'epoca, sebbene alcuni caratteri del tipo del Cristo gli facciano ritenere più probabile che esso appartenga al XII secolo piuttosto che all'XI, il quale segna l'apice cui giunse l'arte bizantina nella seconda età d'oro.

Il Venturi emette anche l'ipotesi che la figura in ismalto del Redentore non provenga, come fu supposto, da scavi di catacombe, ma abbia ornato, insieme con altre della Vergine e di San Giovanni Battista, un altare forse della chiesa stessa di San Calisto, che esisteva ancora nel XII secolo.

ETT. M.

HANS GRAEVEN: *Una cassetta argentea cristiana.* (Estratto dalla *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1899, fasc. 1).

Nell'anno 1894, a San Nazario di Milano, volendosi solennizzare il quindicesimo anniversario della traslazione in quella chiesa del corpo del santo martire titolare, negli scavi ordinati dal parroco, P. Pozzi, per ricercare le spoglie mortali del santo, si trovarono entro un'urna granitica romana quattro cassettine plumbee, di cui una conteneva le ossa di San Nazario, le altre quelle dei Santi Venerio, Marolo, Glicerio, Lazaro, arcivescovi successori di Sant'Ambrogio nella diocesi di Milano. Una quinta cassettina, e questa d'argento, conteneva, secondo l'iscrizione appostavi, « Reliquiae Sanctorum ». Questa cassettina d'argento è di una grandissima importanza per la bellezza delle composizioni che l'adornano.

La storia della chiesa di San Nazario ci serve mirabilmente per stabilire l'età della cassettina argentea. Essa è infatti, senza alcun dubbio, del tempo di Sant'Ambrogio, che, circa nel 382, fondò quella ch'è ora la chiesa di San Nazario, e la dedicò ai Santi Apostoli, di due dei quali, dei Santi Pietro e Paolo, l'arcidiacono Simpliciano, inviato a tal fine, gli aveva recato le reliquie, che furono chiuse nella cassettina d'argento e seppellite sotto l'altare della nuova chiesa, dove sono state trovate adesso, insieme alle altre reliquie aggiunte posteriormente.

Sant'Ambrogio innalzò poi un secondo altare a San Nazario, che col tempo divenne protettore dell'antica chiesa dei Santi Apostoli.

San Carlo Borromeo, nel 1579, rimaneggiò la distribuzione antica delle reliquie nella chiesa di San Nazario, e dalle memorie di un testimonio oculare di questo fatto sappiamo che nella cassettina argentea si trovarono allora alcuni avanzi di stoffa ed una sfera d'argento con una scheggia d'osso ravvolta in un panno.

La piccola sfera argentea fu trovata nel 1894, nel fondo dell'urna granitica; essa porta la scritta « Daedalia vivas in Christo » fra l'A e e l'Ω, e non è che un ἐνκόλπιον di una cristiana.



Cassetta argentea cristiana in San Nazario a Milano

I pezzi di stoffa non sono che « brandea » cioè pezzi di panno che, secondo l'uso antico, avevano avuto contatto col corpo dei Santi.

L'iscrizione « Reliquiae Ss. Apostolorum » fu certamente posta sulla cassetta da San Carlo Borromeo, ed è poi cosa incerta se la cassetta sia da considerarsi come una pisside, spedita da Roma colle reliquie, o se queste vi siano state poste a Milano.

Che la cassetta sia contemporanea alla fondazione

di San Nazario, su ciò non c'è dubbio, poichè le rappresentazioni figurate di cui va adorna sono quanto di più bello ha prodotto l'arte del IV secolo.

Sul coperchio si vede Gesù Cristo seduto, con un libro nella mano sinistra, e colla destra alzata in atto di parlare. Egli è giovane, sbarbato, e non si distingue in alcun modo, per i caratteri fisionomici, non è che caratteristica di Gesù. Maria ha il capo coperto dal lembo della veste, secondo l'uso antichissimo, che vietava alle donne di potersi mostrare agli uomini a capo scoperto. Il Bambino è nudo, mentre su quasi tutti i sarcofaghi lo si vede vestito.

L'importanza specialissima, però, di questa scena sta nella rappresentazione dei Re Magi. Che essi siano due



Cassetta argentea cristiana in San Nazario a Milano

dagli Apostoli che lo circondano. Tutti hanno il viso largo, colla fronte bassa, come si vede sempre nell'arte dei tempi costantiniani. Vestono tutti tunica e pallio, ed i *clavi* sono indicati con punteggiature. Gesù è rappresentato fra i suoi Discepoli, in atto di predicare, e per indicarne il potere miracoloso l'artefice ha raffigurato sul davanti della composizione sei olle e cinque ceste con pani: il miracolo della moltiplicazione del vino e dei pani, simbolo dell'Eucarestia. Le teste degli Apostoli non sono caratterizzate ed è impossibile persino distinguere fra di loro San Pietro e San Paolo.

Sulla parte posteriore della cassettina è la Madonna, seduta in una ricca sedia, ma senza il nimbo, che è spiegabile colla simmetria, ed il caso non è nuovo: in una catacomba romana sono quattro; ma è ben più curioso ch'essi non siano, secondo l'antico uso, vestiti all'orientale, ma indossino un semplice pallio che lascia scoperta buona parte del corpo. L'artista li ha rappresentati nel costume tradizionale dei filosofi greci. Le sei figure che stanno nello sfondo sono forse seguaci dei Magi.

Vicino all'Adorazione dei Magi si vede il Giudizio di Salomone, rappresentato in trono come un imperatore romano, col diadema, la tunica e la clamide. Nè gli manca lo scettro. I seguaci del re sono armati, ma senza elmo.

Il bambino morto ha rassomiglianza colle mummie



Cassetta argentea cristiana in San Nazario a Milano



Cassetta argentea cristiana in San Nazario a Milano

che servirono di modello anche alle rappresentazioni della Risurrezione di Lazzaro.

Bellissime sono le due donne, modellate dall'artefice con gusto squisito.

L'arte cristiana è ricca di raffronti per la terza scena: I tre giovani Israeliti nella fornace. Non si vede nè la fornace, nè traccia alcuna di fiamme: ciò è secondo le tradizioni dell'arte classica, la quale rappresentava anche i delfini ed i tritoni senz'acqua. I tre giovani Israeliti hanno il costume orientale col berretto frigio, i calzoni e la tunica colle maniche, e l'artista non ha dimenticato d'indicare la striscia di porpora che ornava il davanti di queste tuniche.

La quarta figura, senza berretto e con una verga in mano, è certamente il messo di Dio, l'ἄγγελος, senz'ali, secondo l'iconografia di quei tempi nei quali appena cominciava la rappresentazione di questi esseri celesti.

Sul davanti della cassetta è la rappresentazione di una scena non tanto facile a spiegarsi. Un uomo, che dal *codex ansatus* che tiene in mano è caratterizzato come giudice, siede su di una cattedra e pare che sia in atto di giudicare due uomini, un vecchio ed un giovane, che sono tratti al suo cospetto da persone vestite all'orientale. Il Graeven suppose da prima che si trattasse della condanna di due Martiri, ma poi venne alla spiegazione, certamente più giusta, che potesse essere qui rappresentato Daniele che giudica i tentatori di Susanna; nè deve sorprendere che uno dei due abbia aspetto giovanile: è la mancanza di barba che gli dà quest'apparenza.



Cassetta argentea cristiana in San Nazario a Milano

Il Graeven crede che l'abito di Daniele e l'angelo, rappresentato come messaggiero, debbano indurci a credere che la cassetta possa essere stata fatta nell'Oriente ellenico e poi portata in Italia. Per parte mia, mi permetto di vedere, specialmente nel rilievo col Redentore fra gli Apostoli, un'arte spiccatamente romana. Gesù in trono ha tutto l'aspetto di un console, e certe teste dal breve collo taurino, dalla fronte bassa e dall'energico profilo non mi paiono proprio d'origine greca.

La cassetta non è certamente di molto anteriore

alla fondazione della chiesa di San Nazario (circa 382); la Madonna senza nimbo e la libertà nel rappresentare l'angelo ed i Magi sono indizî sicuri d'antichità. La bontà del lavoro e la bellezza di alcune figure fanno di questa cassetta un cimelio d'inestimabile valore, che non è uguagliato da alcun monumento simile.

F. H.

13.

Arti grafiche.

FEDERICO HERMANIN: *Gabinetto Nazionale delle stampe in Roma. Appendice al catalogo delle incisioni con vedute romane.* (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane*, vol. IV. Per cura del Ministero della P. I. Roma, 1899, pag. III-XLV).

In questo supplemento l'A. pubblica il catalogo delle stampe con vedute romane del secolo XIX, e alcune altre anteriori recentemente acquistate dal Gabinetto. Nel terzo volume dell'Annuario stesso aveva già catalogate quelle dal secolo XV a tutto il XVIII.

14.

Arti tessili e costume.

E. WUSCHER-BECCHI: *L'origine della tiara papale e della mitra vescovile, ricercata nei monumenti antichi.* (Riassunto dalla *Römische Quartalschrift*, 1899, 2° fascicolo, Roma).

Le parole *tiara* e *mitra*, secondo l'A., non sono ormai più usate distintamente, ma vengono spesso confuse nell'uso comune. Non so come ciò sia in altri paesi, certamente in Italia la distinzione è ancora nettissima, la *tiara* per il papa, la *mitra* per i vescovi.

La *tiara* comunemente si crede derivata dalla copertura del capo del sommo sacerdote ebraico e la *mitra* dalla cosiddetta tiara frigia.

Monsignor Wilpert ha già distrutto la leggenda che faceva derivare dai vestimenti liturgici giudaici quelli romani. Ora la quistione è quasi identica per la copertura del capo.

Nei due primi secoli dopo Cristo i Romani cominciarono ad usare con più frequenza coperture del capo, derivate da altri popoli, le quali vennero a porsi presso il classico *Pileus*.

I papi nei primi secoli avranno probabilmente continuato l'uso classico del capo scoperto, usando poi il *Pileolus*, berretto sferico da cui si sviluppò il *Regnum* medievale con l'aggiunta del *Diadema*.

Il *Piteotus* dei vescovi prese a poco a poco la forma di un pane di zucchero per distinguerlo da quello più basso degli altri sacerdoti.

Certo è che negli affreschi dell'XI secolo nella chiesa inferiore di San Clemente a Roma il *Piteotus* papale è già altissimo.

Il *Pileus* antico è un berretto a forma di cono e lo si trova così già in Asia ed in Africa come copertura del capo dei Faraoni.

In Egitto, ornato di simboli e di colori diversi diventa insegna degli Dei e dei Re per indicare la potestà sull'Alto e sul Basso Egitto.

I Caldei usavano un *Piteus* più basso e a due piani.

Fra gli Ebrei solamente i sacerdoti portavano un alto berretto ornato con nastro purpureo.

Ed anche i Greci usavano un berretto simile al *Pileus* oltre a vari altri di forma diversa.

In Italia poi era di uso comunissimo il *pileus* ed i sacerdoti lo portavano *ex pelle hostiae caesae;* il *Flamen Dialis* non poteva deporre il suo mai. In genere il *Pileus* era portato da tutti i collegi sacerdotali, *Flamines, Pontifices, Salii.*

Però tutti questi pilei perdettero la primitiva forma acuminata; in Italia il *pileo* appuntito a poco a poco non fu più usato che dal popolino e gli schiavi affrancati lo portarono come segno della libertà acquistata.

Il *pileo* s'andò poi man mano accostando alla forma del *Cudo*, berretto a calotta, d'origine asiatica.

Questo *Cudo* è assai prossimo al *Galerus*, berretto sferico di rozza lana portato dai pescatori e contadini latini.

L'*Albogalerus*, berretto di cuoio bianco con punta, era poi il distintivo di alcuni sacerdoti.

L'A. passa a parlare della *tiara*, che non è che il *pileo* delle popolazioni asiatiche, importato in Grecia, dove ebbe uno speciale carattere simbolico e nelle rappresentazioni figurate fu posto sul capo di semidei, di eroi e di antichi re favolosi come Mida, Anchise e Priamo. È poi caratteristica copertura del capo delle Amazzoni e l'autore crede ch'esso abbia avuto origine nella Scizia, dove da principio non consisteva che in una pelle di volpe intera, di cui le zampe anteriori s'annodavano sotto il mento.

L'arte ellenica modificò la forma della *tiara* e l'A. cita, come esempio di una delle forme più evolute, quella del Ganimede capitolino. Alle due zampe della volpe si sono sostituiti due lunghi lembi di stoffa che scendono lungo le orecchie ed il collo, e la parte superiore del berretto ha preso quella foggia che noi chiamamo frigia.

I re persiani usavano di portare *tiare* altissime ricamate d'oro. A Roma non furono usate che tardi e da bellimbusti.

I sacerdoti di Cibele portavano la *tiara* e l'*infula*, semplice benda che cingeva tutta la testa scendendo poi più giù.

L'*infula* è anch'essa antichissima ed era usata dai re egiziani ed assiri in forma di diadema, che corrisponde alla κιδαρις armena ed alla *mitra* greca.

Col tempo le denominazioni di *tiara* e di κιδαρις si confondono.

Ora l'A. discorre della *mitra* che nell'antichità era equivalente di sciarpa, cintura e che solo in tempi più tardi prese il significato di velo per la testa.

Però nell'uso più comune e più recente la parola *mitra* diventa sinonimo di copertura del capo e prende allora l'appellativo di *Taenia*. I sacerdoti italici ed in ispecie le Vestali la portarono come *Infula Vitta*.

Qui l'A. cita molti esempi di rappresentazioni figurative di *Mitrae Taeniae*, fra le quali è importante quella che ha il re Dario sul celebre mosaico con la battaglia d'Alessandro, proveniente dalla casa del Fauno di Pompei.

Sant'Isidoro nel lib. II *De off. Eccles.*, cap. 17, dice che portano la *mitra* le *virgines Deo dicatas quasi coronam virginalis gloriae*.

L'A. crede di riconoscere le *mitre* sul capo delle due figure simboliche della *Ecclesia ex gentibus* e della *Ecclesia ex circumcisione* a Santa Sabina di Roma.

Egli conclude col dire che la *tiara* deriva dal *Pileus* latino, mentre il *Milznephet*, la berretta del gran sacerdote israelitico, non ne è che un prototipo. Purtroppo non gli riesce di trovare esempi in tutto il lungo periodo che va dal VI all'XI secolo.

Il *Camelaucum*, di cui Papias parla come della copertura del capo del papa, non è che l'antico *pileo*. Esempi di *Camelaucum* si vedono nel fregio musivo del portico di Santa Cecilia in Trastevere. Nella cappella di San Silvestro presso i Santi Quattro Coronati, il *Camelaucum* papale è fatto di un tessuto a trecce.

Il Rohault de Fleury crede che i papi non portassero il *Camelaucum* prima dell'XI secolo. Ciò che distinse il primitivo *pileo* papale e vescovile da quello dei sacerdoti minori è la *mitra*, quel nastro che dette il nome al *pileo* vescovile e cinse quello papale.

F. H.

ADOLFO VENTURI: *Basilica di Sant'Ambrogio in Milano. Stoffa del pallio ambrosiano.* (Estratto da *Le Gallerie Nazionali Italiane*, anno IV. Per cura del Ministero della P. I. Roma, 1899, pag. 292-297).

Questi preziosi frammenti [1] di stoffa *scululata* che foderano le antine della confessione del pallio furono presi in esame già parecchie volte, e assegnati a età diverse; fino a epoca posteriore al XII secolo. Il Venturi ora ne pubblica una riproduzione e torna a studiarli con ogni diligenza in questo breve articolo, a fine di assegnare loro una data che, se non possa dirsi sicura, trovi per lo meno la sua ragione nell'esame del monumento e nel confronto con altri. E confutati gli argomenti di coloro che vedevano negli ornamenti della sella e nel disegno che è sul petto del cavaliere indizi sicuri dell'appartenenza dei tessuti ad un periodo posteriore alla prima crociata, il Venturi dimostra che la rappresentazione delle stoffe è tipica dell'arte persiana, e paragonandole con altre conservate a Liegi, al South Kensington di Londra e altrove, sostiene che esse sono dello stesso genere di quelle che il Bock chiama orientali-bizantine. Si potrebbe, assegnando i tessuti al IV secolo, supporre che « verso la fine del secolo IV, quando Sant'Ambrogio pietosamente raccolse le spoglie dei due martiri Gervasio e Protasio le involgesse con quella stoffa preziosa », e che quindi l'arcivescovo Angilberto II, per riverenza, foderasse le antine del paliotto di Volvinio con i resti del tessuto; ma il Venturi crede più giusto assegnare i frammenti al secolo VI (a cui risale una stoffa simile veduta dal Bock a Maestricht e ora conservata al Kensington), e per ispiegare come Angilberto si servisse di essi per foderare le antine, supporre che il parato fosse posto nella sacra tomba, contenente i resti dei Santi Gervasio, Protasio e Ambrogio, al tempo di Teodorico, quando il vescovo San Lorenzo adornò la tomba stessa.

ETT. M.

[1] Un frammento di tessuto che corrisponde a questo è stato scoperto recentemente nel reliquiario di San Cuniberto a Colonia (V. *Arte*, anno II, fasc. I-III, pag. 113).



Lunetta sulla porta di San Mercuriale a Forlì

MISCELLANEA

SPIGOLATURE.



Il Sogno di San Marco
Magazzino della Basilica di San Marco in Venezia

Lo scultore romanico del San Mercuriale di Forlì. — La rappresentazione che si vede sulla porta della chiesa di San Mercuriale a Forlì è di una sorprendente semplicità. I Re Magi recano i tributi al divin Fanciullo, e a sinistra riposano sotto una stessa coltre, mentre un angelo vola sui dormienti ad avvertirli di non ritornare a Erode. Uno dei Re, nella scena dell' « Adorazione » si toglie dal capo la corona; il secondo già l'ha tolta divotamente; il terzo, che precede gli altri, ha messo già il manto e la corona all'attaccapanni, e, piegato un ginocchio a terra, adora l'aspettato dalle genti. San Giuseppe intanto si avanza tutto sorpreso, poggiato ad un bastone.

Questa scultura è attribuita a Puccio fiorentino, quantunque ne sia evidente il carattere settentrionale. È di uno scultore romanico, che ha lasciato traccia di sè in un altorilievo frammentato, che si vede all'entrata d'una porta minore della sagrestia della chiesa della Salute in Venezia.

Era in antico sulla porta della chiesa dei Ss. Filippo e Iacopo di quella città, e fu donato da monsignor Fortunato Maria Rosata a Giannantonio Moschini, canonico della Marciana (Cfr. *La Chiesa e il Seminario di S. Maria della Salute in Venezia descritti da*

G. A. Moschini. Opera postuma con aggiunte. Venezia, 1842). Basti osservare il tipo del San Giuseppe per essere persuasi che lo scultore del San Mercuriale è lo stesso delle statue veneziane.

A Venezia, nel magazzino della basilica di S. Marco, vi è un altro gruppo del Sogno dell'Evangelista, che già si trovava sotto il primo archivolto della porta principale della basilica. L'angiolo è di una grandiosità nuova, e benissimo resa è l'espressione del sonno del Santo, il quale ha gli stessi caratteri da San Giuseppe dimostrati ne' due gruppi dell' « Adorazione dei Magi ». Si potrebbe quindi ritenere che il valoroso scultore lavorasse quando si eseguiva sulla facciata della basilica il musaico della Traslazione del corpo di San Marco, perchè scultura e musaico erano collegati dallo stesso concetto, eseguiti sotto lo stesso impulso di esaltare il Patrono e di raccontarne le vicende, allora che il Palladio religioso e politico di Venezia riceveva il suo compimento. Il musaico era già eseguito nel 1275, perchè se ne ha ricordo nella Cronaca Da Canale, e intorno a quel tempo anche la scultura dovette essere collocata sulla porta della basilica. Si noti che una affinità evidente ha il gruppo del Sogno di San Marco con le sculture della cappella Zen, specialmente con i quattro Santi nelle nicchie di essa. Ciò richiama alla nostra mente, per ragione di prossimità di date, l'epigrafe ricordata dal Cicogna, come esistente a San Nicolò di Treviso: ANNO DNI . M . CC . LXXVII . HOC . OP^{S} . FECIT . DONAT^{S}. MAG . SCI . MARCI . DE . VENEC . E per associazione di idee pensiamo a quel Donato che lavorò a Siena con Nicola Pisano, non essendo del resto la grandiosa Madonna e il robusto Fanciullo della lunetta di San Mercuriale liberi dall' influsso del grande maestro che tenne il campo nella scultura.

ADOLFO VENTURI.



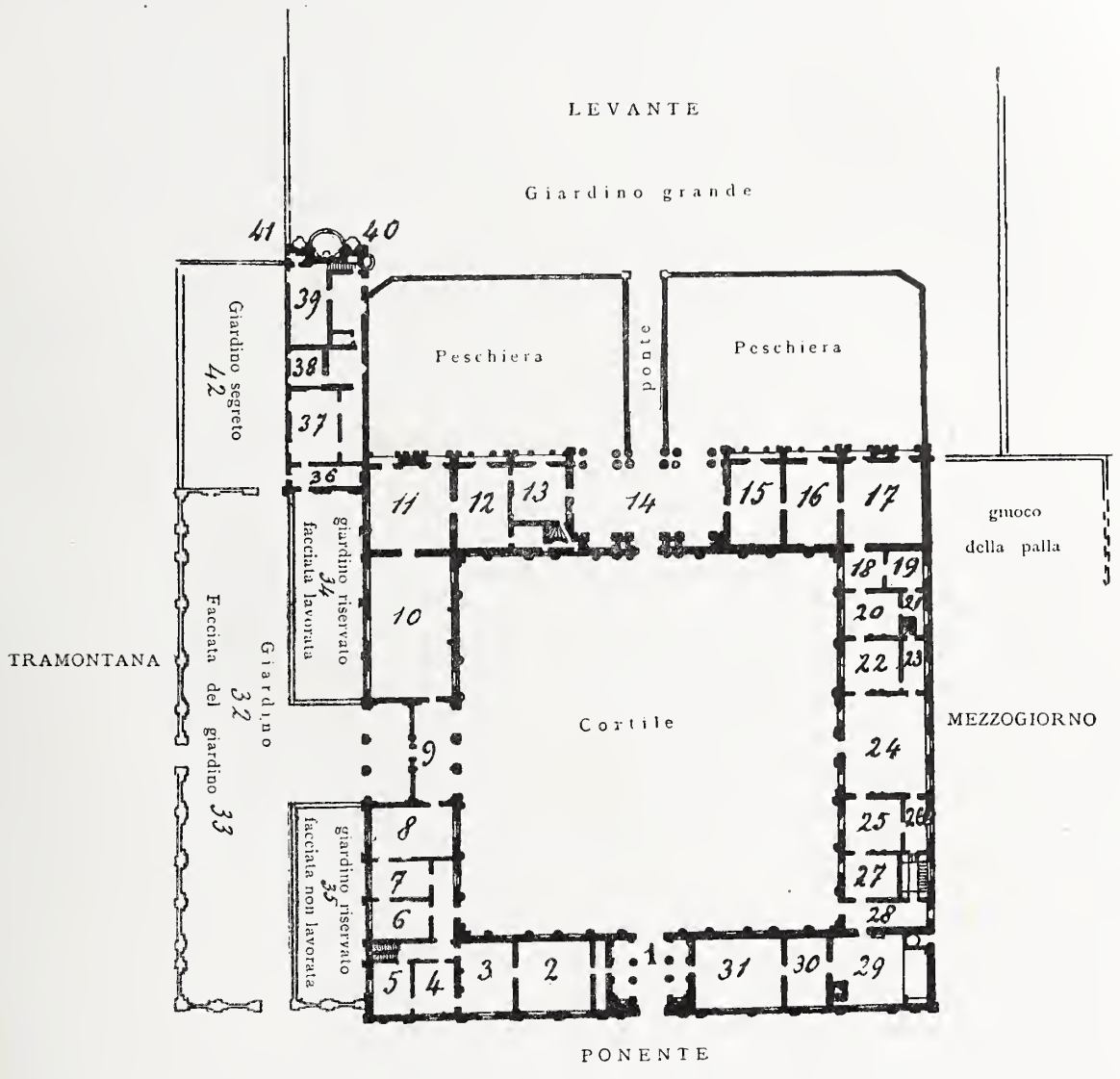
Altorilievo nella chiesa della Salute in Venezia

Descrizione del palazzo del Te di Mantova, di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall'Archivio Gonzaga. — I. Dopo quanto scrissero il Vasari, il Bottani e il conte C. D'Arco [1] intorno agli splendidi dipinti che ornano le sale del palazzo del *Te* di Mantova, parrebbe presunzione la mia di voler ritornare su tale argomento. Se a questo mi sono determinato egli è perchè me ne porse l'opportunità una particolareggiata descrizione di quel palazzo del dotto mantovano Giacomo Strada, rimasta fin qui inedita.

Questo celebre antiquario dopo essere stato a Roma e a Bologna, fu dall'imperatore chiamato a Vienna intorno al 1550 in qualità di suo *Cesareo antiquario*.

[1] *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni di GAETANO MILANESI, Firenze, edit. G. E. Sansoni, 1880; GIO. BOTTANI, *Descrizione storica de le pitture del palazzo del Te*, tip. Mant. G. Braglia, 1783; CO. C. D'ARCO, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi romano*, Mant., 1838.

Lo Strada intendeva, ad imitazione dell'opera del frate bolognese Leandro Alberti, compilare una *nuova descritione de tutta Italia,* nella quale *Mantova* dovesse campeggiare, riproducendo i principali edifici che la ornavano, come il *Castello,* le chiese di *S. Barbara,*



S. Andrea, S. Sebastiano e *S. Pietro* e i *palazzi di Marmirolo e del Te.* Per avere i *disegni* e le *piante* di questi edifici si valse del suo amico concittadino l'architetto G. B. Bertani; se non che essendo questi morto (1576) proprio in quei giorni in cui avrebbe avuto maggior bisogno del suo aiuto, si rivolse direttamente al duca Guglielmo Gonzaga, significandogli tutto il suo progetto e pregandolo di mandargli la *pianta e i disegni con le loro misure del palazzo di Marmirolo e del Castello,* i soli, come egli scrive, che gli mancassero per completare il suo progetto.

Dalla lettera dello Strada al duca Guglielmo [1] si rileva che il Bertani gli aveva già mandata *la pianta con li profili di fuori et dentro, con tutte le camere del palazzo del Te.* Questa *pianta* è quella stessa che Giulio Pippi romano aveva di propria mano disegnata, affermandolo lo stesso Strada in fine della sua descrizione del palazzo, con queste parole: *Questo palazzo è secondo la pianta di mano di Giulio, quale tengo presso di me.*

Il libro che lo Strada si riprometteva di pubblicare — *Nuova descritione de tutta Italia* — non è ricordato dal D'Arco, che pure dà l'indicazione di quelli che furono stampati, e di quelli che ancora inediti si conservano nella Biblioteca imperiale di Vienna. [1] Si

[1] Rub. E., II, 3, Vienna, 1577, 4 ottobre. *Lett. di Gia. Strada al duca Gug. Gonzaga.* Questa lettera con altre dello Strada furono pubblicate nel *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen,* ecc., *XVI, Band, Jahrgang,* 1895, sotto il titolo: *Documenti e inventarii tratti dall'Arch. Stor. Gonz.*

[1] *Notizie storiche di illustri mantovani,* t. VII, pag. 80, ms. del co. C. D'Arco; si conserva nell'Arch. stor. Gonz. Strada Giacomo nacque a Mantova, si dedicò con grande trasporto allo studio degli

trovano però in questa biblioteca e precisamente nel codice segnato, 9039, fol. 57, 58, varie lettere dello Strada e *la descritione del palazzo del Te,* autografi.

Essendosi rivolto a me il conservatore del Museo Imperiale dott. Enrico Zimmermann per conoscere ciò che contenesse il nostro *Archivio Gonzaga dell'antiquario Cesareo Giacomo Strada,* e ciò che si sapeva intorno alla di lui vita o che fosse stato pubblicato, potei, soddisfacendo alle sue domande, mercè la squisita sua gentilezza, del che glie ne rendo pubbliche grazie, avere la copia fedele dell'originale descrizione del palazzo del *Te* dello Strada.

Nella *pianta* di Giulio, di contro a ciascuna delle stanze, progressivamente numerate, eravi una descrizione delle pitture in esse contenute. — *D'hogni intorno nella pianta vi è nette camere signato li numeri con li nomi dette pitture che vi sono.*

La descrizione dello Strada ha per ciò e per l'epoca in cui egli la scrisse (1577) un doppio valore, parmi quindi utile pubblicarla. Se non che è a deplorarsi che oggi questa *pianta* e i disegni non si trovino più uniti alla descrizione, come me lo affermò il sig. Zimmermann.

Faccio osservare fin d'ora che nella descrizione dello Strada non vi figura l'appartamento detto *della Grotta,* e di questo quindi non mi occuperò. È però strana una tale ommissione, inquantochè è fuori di dubbio che anche quella parte di fabbrica, staccata dal palazzo, sia opera di Giulio e dei valenti suoi scolari.

Per completare la descrizione dello Strada mi gioverò di quei pochi documenti che si conservano in Archivio, riferentesi ai lavori eseguiti in questo palazzo, deplorando che la loro deficenza non permetta di raccogliere notizie complete intorno ai principali lavori d'arte.[1]

II. Come è noto, Giulio Pippi romano venne a Mantova sul finire del 1524, chiamatovi dal marchese Federico Gonzaga, e si può affermare che il primo incarico che ebbe dal marchese fu d'inalzargli un palazzo sul *Te*[2] che soddisfacesse ai suoi fastosi capricci e fosse uno splendido e delizioso ricetto per sè e per la Corte sua.

Infatti, già dai primi mesi del 1526 il palazzo doveva essere in gran parte costruito, se pittori, stuccatori e doratori lavoravano alle ornamentazioni di alcune stanze che il marchese desiderava fossero presto finite.[1]

Lo Strada comincia così la sua descrizione:

Quattro sono le facciate del palazzo del Te.

La prima si è l'entrata verso ponente.

La seconda facciata è verso mezzodì. Questa è chiusa non è tavorata come l'altra, ma vi è il murò vecchio antichо del edificio di prima; imperò ta mente del duca voleva che continuasse l'ordine d' intorno.

La terza facciata guarda verso levante. Vi è un giardino belissimo, e fra il palazzo e il giardino vi è un ponte di pietra rustica, dove è una peschiera d'hogni intorno tavolata in volte fatte a la rustica per ritirarsi li pessi at umbra.

La quarta facciata è volta verso tramontana. Ha un prato grandissimo che ariva at fosso de le mura de la città; nella facciata vi sono alcune pitture finte nelle finestre murate.

Le facciate di denlro.

Quella volta verso ponente si è simile a quella di rincontro volta verso levante. Quella di mezzo è simile a quella di rincontro volta verso tramontana. Tutto l'ordine si è dorico, ma vi è qualche diferenza ne li ornamenti si dette finestre come anche de li nichi, o altro, che non corompe però l'ordine, et è bello a vedere.

A questa descrizione di tutto l'ordine architettonico delle quattro facciate interne del palazzo, aggiungerò i dipinti che nel 1533 il pittore Fermo da Caravaggio eseguì a queste facciate, riportando integralmente il documento.[2]

« .... Si facia pagamento a Firmo de Caravazo

---

antichi monumenti; a tal fine percorse quasi tutta Italia e buona parte di Grecia; si fermò in Roma e ne fu dichiarato cittadino... Intorno al 1558 fu dall'imperatore chiamato a Vienna.... Morì assai vecchio nel 1588.

[1] Mandati di pagamento della tesoreria generale 1527-39. Un misero avanzo di 43 documenti. Vari di questi mandati sono stati pubblicati dal D'Arco (*Arti ed artisti,* ecc.). È da osservare che mancano quasi tutti i libri e i registri degli affari economici della Corte e del Magistrato Camerale.

[2] Scrivono i nostri cronisti, che durante la dominazione dei Goti (551-54) sulla città di Mantova, il loro capitano *Teia* accampasse col suo esercito nella località posta fra *Pusterla* e *Cerese,* e che dopo d'allora quella zona si denominasse *Teieto.* Nessun documento sta in favore di questo fatto, è però vero che fino dal XIII secolo quella località era detta *Teieto* o *Taieto.* Altri vorrebbero che questo nome provenga da *Taglieto* o *Taieto,* cioè da un piccolo taglio, praticato forse in occasione di escrescenza delle acque, ad un argine che impediva il deflusso delle acque impaludate in quella località.

Comunque si voglia spiegare l'etimologia di questo nome, osservò che fu soltanto verso la metà del XV secolo che quella zona si cominciò a designare col nome di *Te,* come sincope di *Teieto,* e si mantenne fino ad oggi.

I Gonzaga nei primi tempi del loro dominio (1376) facevano giustiziare i malfattori in quella località, la quale fu più tardi rialzata e ridotta a vasta prateria, sì che era dagli stessi Gonzaga considerata quella zona suburbana come luogo di divertimento (1480, lib. cop. lett.: .... *perchè tenemo quello loco del the per nostro piacere* ...) Il marchese Francesco Gonzaga vi fece costruire una stalla per accogliervi i migliori puledri della sua rinomata razza di cavalli, onde averli vicini alla città per mostrarli ai principi e signori che visitavano la sua Corte.

[1] Cop. lett. lib. 285-1526. 26. feb. .... Perchè per la fabrica nostra che al presente facemo fare sul Te havemo bisogno de 600 pesi de zeso per far finire alcuni lochi quali desideramo si finiscano con ogni presteza....

Mand. di pagam., dal 17 giugno al 15 settembre 1527. Si facia pagamento a Mes. Giul. Romano sup. gen. delle fabb. per altri tanti per lui spesi in haver pagato li infras. depentori.... El Pescia depintor, opere 62; Rinaldo depint., op. 62; Fermo dep., op. 36; Antonio adorador, op. 68; Recanati ador., op. 63; Bozino depint., op. 53....

[2] Mand. di pagam., dal 6 giugno al 22 ottobre 1533.

pictore, per havere lavorato a depingere quatro muralie che sono de sopra al cornisono de tucte quatro le faciate del cortilo del palatio del Te, quale muralie sono longe bracia quatrocento e alte cinque, e sono facte riquadrate de quadri sfondati, divise da certi pilastrelli quali posano in dicto sopra le colone tonde che sono in dicte faciate, e dictí pilastrelli sono depinti dun friseto over foliami di chiaro schuro; poi dintorno a li quadri che sono tra luno pilastrello e laltro, li è depinto un altro frisetto pur de simel colori, e ne li quadri grandi sfondati li è depinto foliami grandi como alcuni monstri de varii animali, come arpie e tigri, e de putini depinti pur de chiaro e schuro.... »

Questi dipinti sono oggi scomparsi sotto una tinta uniforme e giallognola.

Corrono intorno ai quattro lati del quadrato trentun locali, loggie, sale, camere e camerini, tutti posti a pian terreno e lo Strada li descrive cominciando dall'antica entrata del palazzo, a ponente, continuando colle altre che stanno a tramontana, a levante e a mezzogiorno.

Non potendo riprodurre la *pianta* di Giulio, pel motivo suaccennato pongo qui quella del Bottani che riporta esattamente tutte le stanze che si trovano nel palazzo, dando a ciascuna i numeri progressivi come sono indicati nella descrizione dello Strada, così il lettore potrà facilmente orizzontarsi.

N. 1. *Verso ponente, dove è ta strada principale.*

Vi è una loggia bellissima lavorata di compartimenti di stuccho, tutta ta volta è d'ogni intorno nicchi. da li lati di essa loggia vi sono due altre, ma alquanto più basse di quelle di mezzo.

Per *toggia* devesi intendere il porticato grande, o vestibolo, sostenuto ai lati da due colonne di marmo greggio, al di cui fianco stanno le volte più basse, come ancora si possono vedere; per questo grande arco entravasi nel palazzo.

N. 2, 3, 4, 5. *Non vi sono pitture alcune, ma sotum te volle grezze.*

Queste stanze sono ancora nelle stesse condizioni.

N. 6. *Pitture con historie d'intorno di fabule d' Ovidio.*

I dipinti, che stanno nella fascia superiore ricorrente alla stanza, sono pressochè irriconoscibili pel fumo che da oltre 40 anni ammorba questa stanza, destinata come fu ad uso di cucina pel custode, il quale occupa anche la stanza seguente. Tuttavia vi si scorgono ancora alcune medaglie, in una delle quali è Apollo che leva a Marsia la pelle, in altra, Orfeo che canta dinanzi a Plutone.

N. 7. *Un fresio con puttini bellissimi nel fresio, et altre belle inventioni.*

Questi dipinti furono eseguiti nel 1527 dai pittori maestro Agostino e maestro Anselmo.[1] I putti che stanno in questo fregio sostengono le antiche imprese della Casa Gonzaga. Anche questa stanza patì per i tristi effetti del fumo, di modo che i dipinti sono appena riconoscibili. Nell'interesse dell'arte è a desiderarsi che venga, da chi spetta, provveduto a togliere simile inconveniente.

N. 8. *Tutto il volto è lavorato con un compartimento fatto a mandole con entro figurine di stucho, la maggior parte ritratte dalle medaglie. Net mezzo vi è uno spatio longo dui quadri, dove in scurcio vi è il Sote e la Luna che caminano.*

Questa è la prima stanza a destra entrando dall'attuale ingresso, ed è pure occupata dal custode, ma non essendovi camino sono benissimo conservati tanto il dipinto che gli stucchi. Quelli che stanno sulle pareti sono di epoca recente.

N. 9. *Una loggia con tre archi, cioè tre intrate; il votto dipinto con alcuni compartimenti, dove sono alcune hierogliphiche e figurine di stuccho; la tramezza dipinta con paesi; le teste, con puttini che cavalcano aquile e fra mezzo l'arme dei Gonzaga. — Sono 5 pezzi.*[1]

Di questa *loggia,* o porticato, la parte esterna costituisce l'attuale ingresso, e sul muro della tramezza interna vi sono ancora dipinti i *paesi,* ma più tardi furono malamente ritoccati. Il volto è ancora a compartimenti nei quali stanno i *geroglifici e le figurine di stucco.* Sull'uscio che mette alla prima stanza del custode, come sull'altro che mette alla sala dei cavalli si veggono dipinti i putti che cavalcano aquile e gli stemmi dei Gonzaga.

N. 10. *Un gran salone d' hogni intorno dipinto con un compartimento di colonne quadre corintie, fra le quali vi sono nicchii con entro varie figure di Dei dipinte di chiaroscuro. Sopra, alcuni quadri con favole d'Ercole finte di bronzo. Sopra la cornice degli ussi e finestre vi sono dipinto, ritratti dal vivo, alcuni cavalli de più segnalati che havesse il duca in quet tempo. Un camino d'opera rustica bellissimo vi è.*

In questa sala, detta *dei cavatli,* le fatiche d' Ercole non figurano più dipinte a *finto bronzo,* ma sibbene d'un colore aranciato, il che fa supporre che siano state rinnovate. Lo Strada non ricorda il bellissimo soffitto di legno intagliato a cassettoni con rosoni dorati e le imprese dei Gonzaga, il *Monte* e la *Salamandra,* forse perchè non si tratta di dipinti.

Molto probabilmente questi lavori d'intaglio furono eseguiti dal *M.ro Gasparo degti Amigoni intagliatore in legno,* nel 1528[2].

[1] Mand. di pagam., 1° agosto 1527. .... Si facia pagam. a Anselmo e Augustino depentori, per haver depinto in nel palazo del Te, in uno camarino uno friso facto con figure colorite a paiesi con soi ornamenti....

[1] Avverto che nel margine di alcune delle descrizioni delle stanze si legge come qui: *sono 5 pezzi, è tutto un pezzo,* ecc. Questi *pezzi* non si possono ritenere che le carte o cartoni su cui erano disegnati i dipinti corrispondenti alla descrizione.

[2] Mand. di pagam., 30 gennaio 1528. .... Si facia pagam. a

N. 11. *Un cameron quadro dove è la favola di Psiche. Tutto il volto si è di figure collorite in scurcio a olio. Li cartoni li fece Julio Romano di sua propria mano. D'hogni intorno continue le medeme favole; in queste facciate vi è collorito proprio di man di Julio, di man del Fattore, che nome avea Joan Francisco, alievo di Raphael d'Urbino, il quale in quel tempo si ritrovò in Mantova, e di altri valenthuomini a concorenza l'un de l'altro. — Sono 5 pezzi.*

Tutti i dipinti che ornano questa sala, detta di Psiche, per gli affreschi che ritraggono la storia di questa Dea, furono maestrevolmente descritti dal D'Arco. [1]

Ciò che interessa di rilevare in questa descrizione dello Strada si è che il *Fattore - Gio. Francesco Penni romano* - ha dipinto in questa sala, e un documento lo conferma, leggendosi in esso che *nel 1528 Zohan Francisco romano lavorò per parechi giorni nel palazzo novo del Te, ricevendo in compenso 10 scudi d'oro in oro.* [2]

Il Penni venne a Mantova attrattovi dall'amicizia che a Roma aveva stretta con Giulio in casa del loro maestro Raffaello, avendo prima dipinto insieme nelle sale del Vaticano. Il Vasari ricorda soltanto che il Penni fu a Mantova a lavorare con Giulio, ma che per essere stato poco accarezzato dal suo amico se ne partì presto, ritornando a Roma [3].

N. 12. *Una camera, la sofitta si è dipinta e lavorata con un compartimento di stucchi e fra essi tutti li segni celesti lavorati di stucho con varii venti, e tutti finti di color di bronzo. Le figure collorite sono varii Dei con anche imagine d'imperatori. D'hogni intorno vi sono li 12 mesi, et in essi quelle ationi che secondo la stagione più si fa, colloriti in forma di tondi con varii festoni d'intorno adorati. — È tutto un pezzo.*

Questa stanza fu detta *dei Venti* e anche *dello Zodiaco.*

Al marchese Federico premeva che le stanze di questo appartamento fossero presto finite, e per ciò incaricava il suo castellano Gio. Giacomo Calandra di riferirgli in qual punto fossero i lavori. Il Calandra così scrive al marchese:

Questa matina son andato al Te, ce ho veduto la camera dei venti, alla quale se lavora et de stuchi et de pictura; dicono che dapoi che V. Ex.ia non vi fu, hanno fatto sette di quelli mostri che vanno sotto le zozole (mensole); *in la volta hanno dipinto doe di quelli spatii che dicono mandole et comincio la terza, in una hanno fatto un Jano, in l'altra putti che coliono frutti d'una oliva. Li M.ri dicono che fra otto dì haverano finito de lavorare de stucho. Quel bolognese lavora anche lui gagliardamente in l'altra camara, et ha finito quelli frisi che vano intra li scompartiti de la volta, quali frisi sono fatti a puttini. Lui dice che V. Ex.ia li dette termino fin S. Martino a finire quella camara, et che spera haverla finita a mezo otobre....* Mantova, 1527. 27 settembre.

Nell'ultima parte di questa lettera si parla di un *bolognese* che lavorava ad una camera vicina a questa dei *Venti*. Questo *bolognese* non può essere che Francesco Primaticcio, perchè si sa come egli, oltre che essere stato un valente stuccatore, fu anche buon pittore, e lo stesso Vasari ricorda che del Primaticcio si veggono vari dipinti nel palazzo del *Te*. La stanza ove egli lavorava deve essere quella di *Fetonte*, N. 13, come vedremo in appresso.

I lavori non dovevano però procedere abbastanza sollecitamente, come il marchese desiderava, se nel luglio del 1528 scriveva egli da Marmirolo a Giulio Pippi in questi termini:

Perchè intendemo che niuno pictore lavora alle camere nostre del palazzo del Te, pensamo che non se finiranno nè per tutto agosto, come ne havete promisso, nè per settembre, nè ottobre. Et ancor ni siamo spassati che ni siate mancati di tanti termini che havete preso a finirle, nè audimo che ancor quest'altro termine pigliato andrà molto inanti con pocha satisfatione nostra; perchè vi dicemo che se le volete finir al termine promissoni che li faciate lavorare diligentemente; quando non lo vogliati far provederimo de altri pictori che le finirano.... 1528, 25 lug. [1]

Infatti, otto giorni dopo, il marchese scrisse al pittore Lorenzo Costa, che *desiderando egli di vedere finita quella camera del Te già principiata per potervi alloggiare nel prossimo inverno, che aiutasse Giulio fino a tanto che fosse finita.* [2]

Alla lettera del marchese, Giulio così rispondeva:

La maggior pena ch'io possa ricevere si è quando V. Ex.ia sia turbata, perchè la maggior gloria chio sento quando mi sento in la sua gratia quale non mancarà mai per el mio desio, et con l'opera mia conservarla; et sel vi sia grato fattimi serare dentro in quel camarone fin chel sia finito, ma non posso contra il voler divino, perchè la fortuna quest'anno ha rotti magior desegni; inperò non se è seguito gagliardamente el lavorare per esser io con tutti li mei, fino alla massara et regazo amalati, et per mantenere il credito ho mantenuto alle mie spese de medico et medicine et spetiarie et polastri acciò li venga voglia di stare assidui in lo lavoro. Se io mi son stato dui dì, non ho fatto como quelli che per una febre stano in camara un mese a riaversi.... Hogie si è comenzato a far la guardaroba sopra a la camara de li venti et dimane verano dui

M.ro Gasparo de li amigoni intaliatore per haver facto rose 53 de piella, tornite e intaliate a foliami....

[1] D'Arco, op. cit., pag. 33, 34.

[2] Mand. di pagam., dal 1° gennaio al 31 maggio 1528.

[3] Le opere di Giorgio Vasari cit., t. IV, pag. 646.

[1] Cop. lett. ris. lib. 43, 1528, 25 lug., a Giu. romano.

[2] Id., 1528, 3 ago. Al Costa.

omini a seguitare il lavoro sopra a le camare verso la città, quate sarano de sopra camare undeci, et si seguita la camara de li venti, et lo camarone Rinaldo et mi.... Mantua 1528. 31 agosto.

Questo *camerone,* nel quale lavoravano Giulio e Rinaldo, è quello di *Psiche,* non potendosi intendere l'altro che sta all'angolo opposto di questo, n. 17, e che fu detto dei *Giganti,* dopo che in esso *camerone* fu dipinta la favola della scalata da essi data al cielo, perchè quell'angolo del palazzo non era nel 1528 ancora inalzato.

Da questa lettera di Giulio romano veniamo a conoscere che nel 1528 la sala di *Psiche* non era ancora finita, con sommo rincrescimento del marchese Federico; come dai documenti sopracitati si deduce che nella sala di Psiche vi dipinsero Giulio, il Penni, il Costa e Rinaldo.

In quanto alla stanza *dei Venti,* o *dello Zodiaco,* si può affermare che le ventidue figure colorite che stanno nei compartimenti o quadri fatti a *mandole,* comprese quelle due ricordate dal Calandra - *Un Jano e putti che cotgono frutti d'una oliva* - furono eseguite dai pittori Anselmo De Ganis, Gerolamo da Pontremoli, Agostino de Mozanega e Benedetto de Pescia. [1]

Le sedici medaglie dipinte all'ingiro della stanza rappresentano, conforme scrive lo Strada e il Vasari, quelle azioni che si fanno a seconda delle quattro stagioni, o le storie dei dodici mesi dell'anno: Un giardino - Il mercato coi giocolieri - Un atto di clemenza - La pesca di un mostro marino - Il nuoto - La danza - La lotta - La corsa - La caccia di quadrupedi - La pesca - Un combattimento di atleti con fiere - Una festa campestre - La caccia di volatili - Il sacrificio del toro - La corsa delle bighe - Il carcere.

Il Vasari loda queste belle invenzioni di Giulio romano e le dice dipinte con giudizio e diligenza; [2] e tali sono veramente. È da osservare che la medaglia raffigurante quasi l'attuale giardino del *Te* è evidentemente opera recente. Che cosa rappresentasse la corrispondente medaglia antica, non saprei dirlo.

I lavori di stucco che completano gli ornamenti di questa stanza *dei Venti,* o *dello Zodiaco,* furono eseguiti dallo scultore M.ro Nicolò di Milano, e dallo stuccatore M.ro Andrea de Conti. [3]

(*Continua*).

STEFANO DAVARI.

Una lettera di Marco Zoppo. — Da un giornale politico (*Il Resto del Carlino,* anno XV, 1898, n. 299) raccogliamo un documento importante per la storia dell'arte, la lettera seguente di Marco Zoppo pubblicata dal conte Luigi Aldrovandi, relativa a un incarico dato al pittore dalla marchesa Barbara Gonzaga per la esecuzione di due cassoni figurati.

La lettera è stata tratta dall'Archivio Gonzaga di Mantova.

« Magnifice ac potens domine mee singularissime post debita recho mandazione etc lachason de questa sollo per avixare ala segnoria vostra che suo questo zorno o rezeudo una vostra litera chon una de m. zoane delucha equelo intexo a bastanza vero quanto la signoria vostra seria desideroxa ch'io venisse a farli dui para de chofani io avixo ala signoria vostra che li veria affare molto vollentiera ma segondo che madito el portadore voliano esser fati iditi chofani a nadale non seria possibile perchè se la vole fare bene non serano pur indorate ma la pena perche ora se ne va chontro linverno e anche io voria onore de simele opera perchè non vegneria se non per mostrare chio sapa chovele non tanto per el guadagno quanto per lonore e per amore del m.° dela signoria del signore e bastariami lanimo a fare chose che stariano apreso le sue non desprexiando lui ma per si breve tempo non se pol perche sono a fare uno paro que a una nostra zitadina i quali sono molto magnifichi e virano doxento ducati forniti ora sono dorati mancha a dipinzerle si che per tanto se la signoria vostra po aspetare sino che siano questi forniti io la serviro de bonisima volia e anche virò a fare merchado verso la signoria vostra se li parerà e per farle presto le voio fare quanto omo ditalia sia quale volle non altro se non chio marichomando a la signoria vostra e quella dio salvi e mantegna in felice stado fata adi 16 setembrio 1462

per lo vostro servidore
MARCHO ZOPPO da bologna
dipintore in Bologna.

All'illustra et excelsa madonna madonna barbara de Gonzaga madonna mia singularissima

MANTUE ».

[1] Mand. di pagam. 1 dicembre 1527. .... Si facia pagam. a li infras. depintori per haver depinto vinti uno quadro in uno volto de la camera de li venti, sono facti a mandola, in la parte del palazo novo del Te verso la peschera.... Anselmo per haver facto quadri deci; Hieronimo, per haver fato quadri nove; Agustino per haver facto quadri dui; Benedicto dito el Pessa per haver facto uno quadro in dicta volta....

[2] Le opere di G. Vasari, cit., t. V, pag. 540.

[3] Mand. di pagam., 1527, 5 ottobre. .... Si facia pagam. a M.ro Nicolo scultore per haver facto sedici mostri sotto a 16 peduzi de la volta de la camara de li venti, como una cornice intaliata sopra a le dite mostre....; 1527, 3 decembre. .... a M.ro Nicolo scultore per haver facto de stucho erpie; foliami e teste de lione in uno cornisone de spalera in la camera de li venti....; 1527, 1 al 31 decembre. .... a M.ro Nicolo per haver facto sette festoni in la camera di venti....; 1528, 8 feb. .... a M.ro Andrea stuchero per haver facto li foliami a sedeci peduzi de la volta de la camera de venti, le chiozole a costo a li diti peduzi, et per haver finito la dita chiozola in le comesure del partimento de dita volta, et per haver fato li ligami in le comesure como una roseta in mezo a dita comesura de dicta camera....

Documenti sullo Squarzone. — Nel *Bullettino del Museo civico di Padova* (anno I, n. 12) Vittorio Lazzarini pubblica alcuni documenti di qualche valore per la vita dello Squarzone.

Sono polizze d'estimi, tratte dal Museo civico di Padova, il quale è una fonte preziosissima per la storia civile, artistica e letteraria di Padova.

Nelle polizze d'estimo spesso, oltre la dichiarazione delle possessioni e dei redditi, vi sono indicazioni intorno alla paternità, alla professione, al luogo di provenienza, all'abitazione e alle condizioni economiche, e spesso anche intorno all'età delle persone e della famiglia.

Così da una polizza del 1422 sappiamo che Fr. Squarzone, di circa 25 anni, abitava allora col suocero Bartolomeo, *dai oxeli,* mentre, esercitando il mestiere del sarto e del ricamatore, acquistava una certa pratica nel disegno.

Nel 1443 egli denunciò il reddito dell'opera sua di duecento lire di Piccoli.

Nel 1463 egli annunciò d'essere andato ad abitare a Venezia con tutta la sua famiglia, ciò che conferma il racconto dello Scardeone nella vita del pittore in *De antiquitate urbis Patavii.*

In quel tempo, forse ad imitazione del Consiglio dei Dieci, che aveva ordinato ai rettori di far disegnare una pianta di Venezia, il Consiglio del Comune di Padova accolse la proposta dello Squarzone di disegnare la città di Padova, liberando il vecchio pittore dalle imposte e cancellando il suo estimo di soldi ventiquattro di Piccoli, come dall'atto del Consiglio del primo martedì di gennaio del 1465.

a. j. r.

Ritratto di Antonio Van Dyck. — Dei solenni festeggiamenti, che Anversa prepara in onore di Antonio Van Dyck pel prossimo agosto, ciò che offre maggiori attrattive per l'immenso stuolo di ammiratori del maestro è certamente la mostra delle opere di lui.

Con pochi altri andrà a rappresentare il periodo italiano dell'artista un pregevolissimo ritratto di gentiluomo, appartenente al barone Giorgio Franchetti.

Trattata energicamente in un'armonia di luci cupe, la figura, piena di slancio, si stacca dal fondo neutro svelta ed elegante. Il giovane patrizio è vestito completamente di nero, cioè di un giustacuore, sul quale è gettata una *clozola;* con signorile noncuranza si appoggia al plinto marmoreo di una colonna, volgendo a destra la testa ardita e leale, incorniciata da una capigliatura castana, ricciuta e sapientemente scompigliata.

Ad interrompere la monotonia di tutta quella massa nera vengono il *golilla,* i risvolti di tela all'imboccatura delle maniche, la mano snella e morbida, che riposa sul balteo, mentre l'altra inguantata posa sul fianco, stringendo l'altro guanto. In tanta dignitosa semplicità unica nota sontuosa una grossa perla al balteo.

Il tipo del gentiluomo è dei più simpatici: esso porta l'impronta cavalleresca, emanazione diretta del temperamento squisito dell'artista.

Il dipinto fu acquistato a Genova qualche anno fa dal noto antiquario e restauratore Volpi di Firenze per alcune migliaia di lire, e da lui restaurato, indi rivenduto al presente possessore non ricordo bene se per venticinque o trenta mila lire.

Si ammirava esso anni sono al palazzo Durazzo di Genova, detto delle Cariatidi, al principio della via Nuova, e dai Durazzo appunto l'acquistò il Volpi, ma certamente il gentiluomo rappresentato non appartiene a quella famiglia; infatti la Guida del Ratti (1778) non ne fa alcuna menzione a proposito dei dipinti dei Durazzo, mentre cita tutte le pitture del Van Dyck esistenti allora in Genova, non solo, ma sotto la medesima designazione anche molte altre che nulla hanno a che fare col pittore d'Anversa. Si potrebbe, forse, più facilmente identificarlo fra le pitture del palazzo Balbi,[1] sulla via Balbi, citate dal Ratti.

Ben sette opere del Van Dyck conteneva questo palazzo, fra le quali il San Sebastiano legato di Monaco, il ritratto di senatore assiso e quello *pendant* di dama, pure assisa, della collezione di Sir Robert Peel, nonchè il ritratto di dama seduta con bambino sulle ginocchia, della collezione Abraham Hume. Gli altri tre sparirono allo smembramento di questa importante Galleria, nè se ne ha più notizia; il ritratto del barone Franchetti potrebbe forse essere uno di questi.

Dobbiamo poi ricordare che la famiglia Balbi fu a Genova la principale protettrice del Van Dyck, probabilmente per merito speciale della marchesa Balbi, ch'era d'origine fiamminga, anzi, come il maestro, nativa di Anversa.

Roma, 29 maggio 1850.

MARIO MENOTTI.

Quadro attribuito a Gregorio Schiavone nel Museo del Louvre. — Evidentemente il quadro non ha riscontro con le opere di questo seguace dello Squarcione. Mostra una maniera assai differente, l'effetto come di stucco su cui il pittore abbia segnato di nero i contorni; e si vedono come attorniate da un filo di ferro le pieghe delle vesti, gli ornati e i lineamenti stessi delle figure. Le pieghe uncinate non corrispondono a quelle di Gregorio Schiavone, nè il bel rosso rubino della tunica della Vergine ha mai riscontro coi quadri di quell'artista, e neppure i monti del fondo d'una tinta bianco-rosata. La proporzione stessa della Vergine, lunga enormemente dal mento alle ginocchia, non trova la simile nello Schiavone.

[1] Oggi palazzo Raggio.



Quadro attribuito a Gregorio Schiavone nel Museo del Louvre a Parigi

Parmi che il quadro ricordi più d'ogni altro quello dei fratelli degli Erri nella Galleria di Modena, e si mostri un maestro sotto l'influsso del Cossa, piuttosto che un discepolo dello Squarcione.

A. V.

Ritratti della famiglia Raggio di Genova, nella Galleria Nazionale in Roma. — Sono tre grandi tele, rappresentanti magistrati in toga, nel cui volto si legge l'austera espressione dell'uomo ch'è abituato al comando. Esse facevano parte della raccolta Torlonia, e per molto tempo sono state indicate come opera di Antonio Van Dyck. Questa credenza però oggi non è più nemmeno discutibile qualora, per un momento, si esamini il dipinto, il quale non presenta il forte tocco del grande maestro fiammingo, ma sibbene quello molto più debole d'uno de' suoi scolari, cioè del genovese Gio. Bern. Carbone (1614-1683). Si è saputo sempre che i personaggi ritratti appartengono alla famiglia Raggio di Genova, ma al di là non si è andato, e questa stessa semplice notizia si è ricavata dalle iscrizioni esistenti su due delle tele (n. 517-523), che riproduco: MDXXVIII . LAVRENT . RAG. HIER. F. PROTOGVBERNATOR REIPVBÆ — MDLXXII . NICOL. RAG. GVBERNATOR REIP. Sull'appartenenza del terzo ritratto, mancante di data e di nome, alla medesima famiglia, non può sorgere alcun dubbio, giacchè esso porta lo stemma de' Raggio. Questo gruppo di quadri doveva una volta far parte d'una serie completa; ma noi non conosciamo le vicende attraverso le quali è pervenuto in casa Torlonia; il Guattani, nel suo catalogo, ci dice solamente che apparteneva alla Galleria Crescenzi, ora Bonelli di...[1]

Ad esso se ne può aggiungere ancora un altro delle stesse dimensioni (m. 1.17 × 1.50) e indubbiamente dello stesso pittore, posseduto in Roma dal signor Pio Fabbri. È un bel vecchio dalla barba fluente, dietro a cui si scorge lo sfondo azzurro del porto genovese. L'iscrizione è identica a quella del primo quadro della Galleria Nazionale, ma è stata ritoccata in oro e anche spostata, come ci è dato vedere dalle tracce dell'antica, sicchè mi fa dubitare sulla sua esattezza. Essa così dice: MDXXVIII LAVRENT . RAGS HIER. F. PROTOGVBERNATOR REIPÆ. In tal modo noi avremmo due Lorenzo, entrambi figli di Girolamo, che hanno fisonomia ed età differenti, ma che s'incontrano nel titolo di *protogubernator* e nella stessa data, 1528. Da un antico manoscritto anonimo, *Memorie istoriche della Illustrissima Fameglia Raggio,* ho appreso che Lorenzo Fiesco Raggio di Girolamo fu uno degli otto senatori prescelti, nel 1528, a governare la Repubblica genovese, salvata dal valore di Andrea Doria (chiamati *gubernatores*), i quali avevano l'ufficio di assistere il Doge. Lorenzo è chiamato *protogubernator,* perchè fu il primo dei Raggio ad esercitare cotesta alta magistratura, e, secondo le parole dell'anonimo scrittore, fu uomo di grande patriottismo e prudenza; morì nel 1532 e fu sepolto nella chiesa della *Nonziata*. La questione ora si aggirerebbe su questo punto, quale cioè dei due ritratti lo rappresenti. Io credo, anzitutto, serenamente, in quello della Galleria Nazionale; e però non escludo l'ipotesi che il pittore o un altro qualsiasi, a circa un secolo di distanza, avesse sbagliato nell'apporre l'iscrizione al dipinto appartenente al Fabbri. Certo è che due Lorenzo di Girolamo non esistettero mai intorno a quel tempo, nè dopo.

Il secondo ritratto è quello di Nicolò IV, figlio di Raffaele I e nipote di Lorenzo, il quale fu *gubernator,* stando al citato manoscritto, sin dal 1571, e si segnalò per la sua grande filantropia.

Finalmente penso che il terzo possa raffigurare Stefano, anch'esso figlio di Raffaele, nominato conte palatino da Carlo V, ma è una mia semplice congettura; per ora non è possibile dare una notizia positiva poichè non ci viene in aiuto nessun dato o indizio.

Sarebbe veramente interessante conoscere quale sorte abbiano incontrata gli altri ritratti della serie, non solo per l'arte, ma anche per la storia, trattandosi di una famiglia nobilissima, che ebbe una parte molto considerevole nelle vicende gloriose di quella repubblica.

E. MAUCERI.

Maschere di defunti ridotte a busti onorarî. — Chi osservi nel Museo Correr la testa in bronzo qui riprodotta, vi noterà la porosità della carne, e proverà l'impressione di trovarsi innanzi ad una scultura cavata da una stampa dal naturale; e chi ponga mente alla pelle ricascante delle labbra e stirata dal naso sulle guance s'accorgerà che la stampa fu tratta da un morto. Alla maschera funebre fu messo un gran cimiero di capelli; furono aperti con un duro taglio gli occhi, che non hanno espressione di sorta; con uno sgarbato segno si rotondò il mento; e intorno al busto si mise una tela bagnata, di cui si può ancora vedere la tessitura dietro la spalla destra. E questo è il busto dato ad Antonio Rizzo, quantunque già il Lazzari notasse che il carattere della faccia la accusava modellata sopra un cadavere. Di questa materiale riduzione di maschere di defunti a busti in bronzo ricordiamo altri esempi: la testa di vecchia, nel Museo Nazionale di Firenze, assegnata erroneamente a Donatello; e un'altra simile, nel Museo Medievale di Pietroburgo, dal collo gonfio, dalla bocca e il naso torti, dalle labbra contratte. La crudezza del vero in quei bronzi ha fatto ricordare i nomi de' più potenti maestri naturalisti; ma la vita manca in quella materiale realtà de' tratti fisionomici.

Sono maschere di defunti scambiate per opere d'arte!

A. V.

[1] *Le Gallerie Nazionali Italiane,* anno II, 1896, pag. 100-102.



Busto attribuito ad Andrea Rizzo, Museo Correr a Venezia

Scoperta di un dipinto di Antonio Mor (?). — Nessuno di quanti hanno visitato la Pinacoteca di Parma avrà dimenticato il superbo ritratto di Alessandro Farnese III duca di Parma e Piacenza, dovuto al pennello dell'olandese Antonio Mor; ebbene, per un caso fortunatissimo e per l'accortezza di Corrado Ricci, il nuovo direttore della Pinacoteca di Brera, un altro ritratto di Alessandro, dovuto forse al medesimo artista, farà a quello onorevole riscontro nella collezione parmense.

Il pronipote di Paolo III è rappresentato fino alle ginocchia in sontuoso abbigliamento, composto di una corazza e manopole riccamente ageminate, e da pantaloncini bianchi laminati d'oro; il collo ha circondato dalla piccola gorgiera a cannelli, che appare nell'altro ritratto; al fianco lunga spada ed uno di quei pugnaletti detti *pazienza*.

Il giovinetto dimostra dai diciassette ai diciotto anni, mentre nell'altro ritratto non ne ha che dodici: l'espressione è in questa tela più energica e meno infantile: le linee si sono nel frattempo accentuate ed hanno assunto un maggior carattere di fermezza, che viene tutto a detrimento della grazia; ma l'espressione profonda è la stessa, nè mi pare che l'identità del modello possa dar luogo a dubbio alcuno.

Quanto al suo autore, benchè molti siano nel dipinto i caratteri comuni a varie pitture del Mor, l'attribuzione può offrire argomento a discussioni.

Meno fine, l'intonazione generale del dipinto è però la solita del pittore d'Utrecht; la solidità del modellato, l'atteggiamento del personaggio, la cura estrema con la quale sono miniati gli accessori, il formato, tutto contribuisce a rievocare nell'animo dell'osservatore la geniale e potente personalità del Mor, non solo, ma se ancora rimanesse qualche dubbio si esamini la struttura dell'orecchio nel ritratto or ora venuto in luce e si vedrà ch'essa è identica a quella delle altre figure del pittore, e fra esse quella dell'antico ritratto di Alessandro alla Pinacoteca di Parma.

Corrado Ricci inclinerebbe ad escludere l'attribuzione del Mor, per ascrivere forse il dipinto ad un imitatore o ritenerlo copia antica di originale del Mor. Disgraziatamente del dipinto in questione non conosco che la riproduzione fotografica, ma mi pare più accettabile questa seconda ipotesi in vista degli argomenti sopra menzionati, fra i quali mi pare assai importante quello dell'orecchio.

Se è dunque all'insigne ritrattista olandese che dobbiamo ascrivere l'originale di questo lavoro, anche questa seconda volta il Farnese dovette essere ritratto nelle Fiandre, poichè da quando vi aveva accompagnato la madre Margherita d'Austria, che era stata nominata governatrice dei Paesi Bassi, non era più tornato in patria. A giudicare dall'età che il giovane dimostra, il ritratto testè scoperto dovrebbe essere assegnato al 1562 o all'anno seguente, due anni prima, cioè, del matrimonio di Alessandro con Maria di Portogallo.

La tela misura circa un metro di larghezza per un metro e venti di larghezza, ed è conservata piuttosto bene, salvo qualche parte del fondo: nuoce però all'effetto generale la vernice gialla, che si può, del resto, facilmente togliere e sostituire. Il dipinto fu acquistato per settecento lire.

Roma, 29 maggio 1899.

MARIO MENOTTI.

Un quadro di Scipion Gaetano nella Galleria Nazionale in Roma. — Nella Galleria Nazionale, già Corsini, si vede il ritratto di un cardinale (numero 598), proveniente dalla collezione Torlonia, che richiama l'attenzione del visitatore per la nobiltà dell'aspetto, accresciuta dalla canizie veneranda, e per la diligenza con cui l'artista ha saputo renderne le fattezze. Esso è a metà busto e misura m. 0.48 × 0.63. La tela non porta alcuna indicazione, sicchè per molto tempo il ritratto è stato classificato come incognito, o è stato ascritto ad una persona diversa da quella realmente rappresentata. Infatti nel catalogo del Guattani dell'antica Galleria Torlonia si legge: « 37. Sopra, ritratto del celebre cardinal Sirleto, di Scipione Gaetani ».[1]

Sebbene non se ne conoscesse il soggetto, pure il Venturi aveva già ravvisato nel dipinto la mano di Scipione Pulzone, detto il Gaetano. Ed in vero, tutto faceva credere che a lui appartenesse: la maniera di esprimere i tratti fisionomici, l'accuratezza ne' più minuti particolari, e specialmente nella barba trattata quasi in modo accademico, quel non so che di lisciato e di ripassato nella tecnica, il rocchetto d'un purpureo cupo mareggiato, ed infine il tono generale dell'opera, mancante della vivace determinatezza de' colori.

Adesso è possibile non solo confermare il nome dell'autore, ma anche sapere quello del personaggio ritratto, avendo io visto in casa del marchese Ricci di Roma (a cui rendo pubbliche grazie per la cortesia usatami) una replica dello stesso dipinto, avente le identiche dimensioni, con la firma dell'artista: *Scipio faciebat An. Dñi 1569,* e con l'iscrizione a caratteri maiuscoli: IO: RICCIVS CARD POLITIANVS. Un'altra tela possiede il Ricci di maggior misura, rappresentante il cardinale a due terzi del corpo, nella stessa età, ed anche questa pare che sia una terza replica.

Giovanni Ricci, chiamato *Politianus*, perchè nativo di quel di Montepulciano, ebbe cariche eminenti sotto cinque papi, fra cui quella di curatore della pubblica edilizia, e morì in Roma di 77 anni, nel 1574. Il suo ritratto fu quindi eseguito quando aveva toccato il 72° anno.

Intorno a quello posseduto dalla Galleria Nazionale

[1] *Le Gallerie Nazionali Italiane*, anno II, 1896, pag. 102.

non è inverosimile supporre che dapprima fosse stato ordinato per una chiesa o per un istituto dipendente dalla giurisdizione del cardinale, in Roma, o a Montepulciano, o a San Vitale, e che in seguito a vicende a noi sconosciute, fosse capitato nelle mani dei Torlonia.

E. Mauceri.

Un quadro della scuola del Bronzino rappresentante il cardinal Bibbiena. — È stato argomento di quistioni e di ricerche fra gli studiosi quello di conoscere quale sia il ritratto del cardinal Bibbiena che Raffaello dipinse. Molti han dato il loro parere, ma nessuno è uscito dal circolo delle congetture e delle supposizioni. Il Müntz nella sua monografia (*Raphaël,* Paris, 1881, pag., 283) seguendo in ciò il Passavant, volle che fosse in Madrid, mentre Crowe e Cavalcaselle (*Raffaello, la sua vita e le sue opere,* Firenze, 1890, vol. III, pag. 132) combatterono questo asserto, adducendo come ragione che quella pittura, opera certa di lui, non somiglia per niente all'immagine del cardinale dipinta nella battaglia d'Ostia delle Stanze Vaticane, e ad un altro quadro in tela nella Galleria Pitti. Tutti, insomma, volendo discorrerne, caddero in contraddizioni ed in errori.

Forse il solo Cavalcaselle aveva intuito in qualche modo la verità, ma non approfondì bene la ricerca, e non sappiamo precisamente a quale ritratto della Pitti volesse accennare. Nessuno però si è ricordato d'una tela dell'antica Galleria Corsini, oggi Nazionale, che da sola può dipanare la intricatissima matassa. Essa misura m. 0.50 × 0.65, è della scuola del Bronzino e raffigura un cardinale a mezzo busto, con questa iscrizione del tempo: BERNARDVS CARDINALIS DIVITIVS, 1515. Un quadro perfettamente identico è nella Galleria Pitti, il quale una volta andava sotto il nome di Ferdinando de' Medici, di Scipion Gaetano (Bardi, *Galerie du Palais Pitti.* Florence, 1842, tomo I), ed un altro ancora ne possiede il signor Pio Fabbri di Roma, ma di maggiori dimensioni (m. 0.84 × 1.15), e a $^2/_3$ della persona. In quest'ultimo però io vorrei vedere, anzichè un lavoro bronzinesco, una copia eseguita, con la sua solita diligenza, da Scipion Gaetano. Ora, avendo io voluto paragonare l'immagine del cardinale, quale ci è data da questi tre dipinti, con una di quelle rappresentate dietro la figura di Leon X, nella battaglia d'Ostia, mi è risultato ch'esse sono del tutto diverse. Ma, se nessun documento ci autorizza a credere che Raffaello avesse voluto dipingere nelle Stanze Vaticane il cardinal Bibbiena, noi possiamo, non senza ragione, ammettere che esso sia rappresentato nel quadro della Galleria Nazionale.

L'iscrizione ci dà non solo il nome, ma anche una data importante, la quale corrisponderebbe a quella, in cui il grande Urbinate dovette eseguire il lavoro, oggi perduto, e che il copiatore della scuola del Bronzino riprodusse.

Nello stato delle cose, insomma, a me sembra che questa sola opinione si possa pronunciare, se non si vuole incorrere in nuove inesattezze ed incoerenze.

E. Mauceri.

Un disegno di Michelangelo e una tavola del Bugiardini. — Racconta il Vasari che il Bugiardini, sollecitato da Palla Rucellai a finire la tavola che doveva porsi al suo altare in Santa Maria Novella, si risolvè a menare un giorno Michelangelo a vederla; « e così condottolo dove egli l'aveva, poichè gli ebbe raccontato con quanta fatica aveva fatto il lampo che venendo dal cielo spezza le ruote ed uccide coloro che le girano, ed un sole che, uscendo d'una nuvola, libera Santa Caterina dalla morte; pregò liberamente Michelangelo, il quale non poteva tenere le risa udendo le sciagure del povero Bugiardino, che volesse dirgli come farebbe otto o dieci figure principali, dinanzi a questa tavola di soldati che stessino in fila a uso di guardia e in atto di fuggire, cascati, feriti e morti; perciocchè non sapeva egli come fargli scortare, in modo che tutti potessero capire in sì stretto luogo, nella maniera che si era imaginato, per fila. Il Buonarroti adunque, per compiacergli, avendo compassione a quel povero uomo, accostatosi con un carbone alla tavola, contornò de' primi segni, schizzati solamente, una fila di figure ignude maravigliose; le quali, in diversi gesti scortando, variamente cascavano chi indietro e chi innanzi; con alcuni morti e feriti, fatti con quel giudizio ed eccellenza che fu propria di Michelagnolo ». (Vasari, *Le vite,* edit. Sansoni, volume VI).

Il Buonarroti, soggiunge il Vasari, aveva fatto « le sue figure solamente contornate », e non poteva il Bugiardini metterle in opera, « per non vi essere nè ombre nè altro », così che alla fine « diede finita l'opera in modo, che non si conosce che Michelagnolo la guardasse mai ». Quando si osservino gli atteggiamenti delle guardie nel quadro di Santa Maria Novella, si nota una certa corrispondenza col disegno della Galleria Nazionale di Roma, che è certamente del Buonarroti; ma in questo è l'arte sovrana dell'anatomia e degli scorci, in quello l'arte che non ardisce prendere uno slancio. La grandiosità michelangiolesca si perde nell'opera del Bugiardino, a cui fu pure attribuito il disegno della Galleria Nazionale in Roma. Ma basta il confronto della pittura col foglio a matita nera per farci persuasi che le figure eroiche del disegno sono di mano di Michelangelo. E può credersi che non direttamente sulla tavola, come dice il Vasari, ma su questa carta il sommo maestro tracciasse al pittore nell'imbarazzo l'esempio del modo



Tavola del Bugiardini in Santa Maria Novella

di fare. Il Vasari pare che la tenesse bene presente, nel discorrere delle figure solamente contornate e ignude, che « in diversi gesti scortando, variamente cascavano chi indietro e chi innanzi ». A. VENTURI.



Disegno di Michelangelo nella Galleria Nazionale a palazzo Corsini in Roma

NOTIZIE VARIE.

Notizie di Russia.

Un nuovo libro su Leonardo da Vinci. — Un amatore d'arte ci scrive che un critico russo, il signor A. L. Volinsky, pubblicherà, verso la fine del prossimo autunno, un interessante volume su Leonado da Vinci, considerato sotto il triplice aspetto di artista, di scienziato e di filosofo. L'opera è già apparsa, in una serie di numeri, in un giornale di Pietroburgo, e sarà ricca di più che 350 illustrazioni.

Notizie d'Inghilterra.

Esposizione di opere del Turner a Londra. — L'esposizione, apertasi l'11 aprile u. s., si tiene nei locali non molto felici della *Corporation of London Art Gallery* annessi al Guildhall e consta di circa 110 tra quadri a olio e acquarelli di Turner, di buon numero d'incisioni da disegni del suo *Liber studiorum* e di una trentina di pitture di alcuni suoi contemporanei.

Sebbene già moltissimi quadri dell'artista sieno conservati, insieme con la ricchissima collezione di disegni, nella *National Gallery* a Londra, pure la presente esposizione non è priva d'interesse, sia pel valore delle opere esposte, sia perchè offre esempi di lavori dell'artista dai tempi della sua giovinezza fino ai suoi ultimi anni, permettendo così di seguire — anche nel numero non grandissimo di opere esposte — lo svolgersi dei criteri pittorici e dei metodi tecnici del maestro, così vari, così differenti da' suoi primi dipinti a quelli eseguiti tra il 1835 e il '50.

Tra le opere di contemporanei del Turner in mostra al Guildhall, noto quattro quadri del Reynolds e cinque del Gainsborough, tra cui *The walk at Kew*, con i ritratti del duca e della duchessa di Cumberland e di lady Elizabeth Luttrell, di proprietà della regina d'Inghilterra.

L'esposizione si chiuderà l'11 del prossimo luglio.

Ett. M.

Notizie del Belgio.

Esposizione Van Dyck. — Sotto la presidenza del Re del Belgio, del Conte di Fiandra e del Governo belga si è costituito ad Anversa un Comitato per le onoranze centenarie ad Antonio Van Dyck, purissima gloria della scuola fiamminga.

L'Amministrazione comunale d'Anversa decise per questo anniversario, di organizzare un'Esposizione delle opere del maestro, e perciò si rivolse alle chiese, ai Musei, e ai privati i quali possedessero qualche opera di lui.

Ma poi che l'opera del Van Dyck non si è limitata solo nel Belgio, e l'Inghilterra e l'Italia furono per lui come una seconda patria, al primo appello del Comitato le due nazioni hanno risposto promettendo la loro contribuzione.

Si sono quindi formati dei Comitati nazionali per raccogliere l'opera del maestro, e dall'Italia, grazie alle cure incessanti di Adolfo Venturi, qualche opera d'arte esprimerà all' Esposizione d'Anversa il desiderio del nostro paese di partecipare alla nobile festa.

L'Esposizione sarà aperta dal 12 agosto al 15 ottobre, e mostrerà quasi completamente il ciclo artistico del grande ritrattista fiammingo.

a. j. r.

Notizie di Germania.

La Società del Museo « Imperatore Federico. » — Questa Società, che già coll'attività instancabile ha procurato preziosi aumenti alle collezioni artistiche di Berlino, ha ora accresciuto di gran lunga il valore delle sezioni fiamminga e olandese del Museo coll'acquisto di sette quadri provenienti dalla collezione di Lord Clinton-Hope.

Due dei nuovi quadri ci dànno agio di poter conoscere il Rubens come pittore di paese, nel qual genere non era ancora stato possibile studiarlo. Il primo quadro di dimensioni maggiori, che pervenne alla Galleria come regalo d'un tedesco dimorante a Londra, ci mostra un alto e fantastico dirupo battuto dalle onde del mare tempestoso, mentre spuntano sul cielo le prime luci dell'alba. Il Bolswert che nei suoi rami si inspirava al Rubens ha inciso questo paesaggio dandogli il titolo di *Naufragio d'Enea*. Il secondo quadro di proporzioni minori ci presenta una sconfinata pianura col tramonto del sole; la spigliatezza delle pennellate nel rappresentare la grande intensità del colore d'un'incandescenza dorata è degna di uno dei maggiori impressionisti moderni.

Di Nicolaus Maes e di Jan van der Meer van Delft sono al Museo due quadretti d'interno.

La *Vecchia che sbuccia le mele* del Maes per colore

e chiaroscuro dipende direttamente dall'arte del Rembrandt.

Jan van der Meer ci mostra invece una giovane coppia in una camera tappezzata di maioliche multicolori. Dalla finestra semiaperta entra nella stanza una luce chiarissima che fa risplendere con gran forza tutti i colori dell'abito di raso rosso della giovinetta, il seggiolone foderato di velluto, il liuto ed il tappeto orientale steso sul tavolo. La Società comprò anche il *Battesimo* di Jan Steen, un bel quadro con particolari giocondi, fra cui un grazioso gruppetto di bambini nel primo piano a destra; il quadro è eseguito con cura minuziosa ed è ricco di colore. La *Fattoria* d' Adriaen van der Velde porta la data del 1666. Il prato pingue colle bestie pascolanti, gli alti alberi che gettano la loro maravigliosa ombra sulla staccionata ne fanno un quadro di tale importanza da potersi senza dubbio stimare come la più bella fra le opere del maestro.

Per ultimo la Galleria acquistò il *Villaggio parrocchiale,* quadro di Jan van der Heide, piccolo e grazioso paesaggio di bella intonazione coloristica, con una chiesa ed un mulino, e popolato da molte figurette, attribuite ad Adriaen van der Velde.

Il periodico *Das Museum,* edito dallo Spemann, ha già pubblicato le riproduzioni di questi nuovi acquisti nella 12ª dispensa del corrente anno.

La sezione delle opere d'arte cristiane ha ricevuto in regalo un rilievo in legno dorato e dipinto della *Pietà,* opera di Tilman Riemenschneider.

Il signor dottor Bode ha regalato al Museo una Madonna, rilievo marmoreo di quel Buggiano, scolaro di Donatello, che scolpì la piscina nella sagristia del Duomo di Firenze, e che lavorò lungamente anche a Pisa.

Alla raccolta dei bronzi italiani è stata aggiunta una statuetta di Venere bagnante, di un maestro fiorentino della fine del XVI secolo, specialmente interessante perchè è fusa tutta d'un pezzo insieme con lo zoccolo.

Nella vendita Straeter il Gabinetto delle stampe di Berlino comprò molte incisioni importanti. Una prova bellissima della *Visione di Sant' Antonio* del Schongauer, un esemplare ottimo dell'*Apocalisse* di Alberto Dürer, composto di fogli dell'edizione del 1498 e di alcune prove di stampa avanti lettera, un buon esemplare della *Passione* in rame e del *Sudario di Santa Veronica.*

Di incisioni olandesi furono acquistate stampe del Bega, Berchem, Du Jardin e Potter, e paesaggi di Everdingen, Svanevelt, Vlieger e Waterloo.

Però la gran compra fu quella del *Cristo della moneta* del Rembrandt, nel secondo stato e su carta olandese; era questa senza dubbio la migliore incisione della vendita. Di Rembrandt furono anche acquistati *Il paesaggio coi tre alberi, La capanna* ed *Il pagliaio,* e tutti in buono stato. La compra terminò coll'acquisto di alcune prime prove di acqueforti di Adriaen van Ostade.

Acquisto del signor R. von Kaufmann. — Fra i raccoglitori berlinesi menò gran chiasso una compra del signor R. von Kaufmann. Si tratta di una statua di legno pitturato di un giovane Santo, a capo scoperto, il quale regge nella mano sinistra un modello di città.

Il proprietario crede che la statuetta possa essere opera d'arte carolingia, e che il modello rappresenti la cappella del Santo Sepolcro e l'Ospedale di San Giovanni in Gerusalemme al tempo di Carlo Magno.

Il prof. Bode ha fatto un ampio studio sulla figura negando che possa essere d'arte carolingia, e che il modello di città rappresenti il Santo Sepolcro e l'Ospedale di San Giovanni.

La statuetta che prima di giungere nelle mani del signor R. von Kaufmann era stata nelle collezioni del Gedon e del Kaulbach a Monaco di Baviera, si trovava venti anni fa nel commercio artistico italiano e proveniva dagli Appennini emiliani. Essa è indubbiamente opera italiana del XV o XVI secolo, ed il suo aspetto arcaico non è che indizio di quanto nelle piccole città di montagna fosse ritardataria l'arte a paragone dei grandi centri artistici. Essa infatti ha di comune colle altre statuette di quel tempo la dipintura con colori ad olio e non si distingue dalle altre che per la maggior grandezza e per una finezza di gran lunga superiore nei tratti del viso e della testa.

Il modello di città ch'essa sostiene colla mano sinistra non è che la riproduzione di una piccola città di montagna col suo Duomo e col suo campanile, alla quale il Santo aveva concessa la sua speciale protezione.

Acquisti Simon. — Le nuove compre della collezione James Simon furono: un quadro interessante di Marco Marziale, *Gesù ed i discepoli in Emaus,* ed una fine veduta del Palazzo Ducale e della Piazzetta del Canaletto.

Di altri acquisti di collezionisti privati noterò:

Acquisto del Rosenberg. — Il signor H. Rosenberg, console generale, ha comprato un quadretto quadripartito che mostra relazioni coll'arte di Jan Mostaert, adorno di antica cornice riccamente intagliata, ed una delle migliori nature morte dell'Aelst.

Acquisto dello Schweitzer. — Il signor Eugenio Schweitzer acquistò una piccola copia in terracotta del Mosè di Michelangelo, proveniente probabilmente dal Francavilla, ed una squisita e finissima Madonna di Andrea Solario, ch'era già nella raccolta Hemkey-Beaulieu.

Il quadro ha stretta relazione colla *Vierge au coussin vert* del Louvre, ma però in esso il Bambino dorme

quieto nelle braccia della Madonna che lo guarda con affetto materno.

Acquisti del Friedländ e del Müller. — Il signor Ernst Friedländ ha comprato una *Veduta della Dogana* del Canaletto, e il signor W. Müller un *Battesimo di Gesù* di Marco Palmezzano, nel quale il maestro si mostra seguace di Luca Signorelli; di più ha acquistato un San Maurizio di Lucas Cranach il vecchio.

Acquisto di W. von Dirksen. — La collezione del signor W. von Dirksen s'arricchì di una delle più squisite opere della seconda maniera di Nicolas Maes, quando egli, abbandonando completamente le orme del Rembrandt, diventò un elegante manierista.

Esposizione delle opere dei Cranach. — A Dresda il direttore Woermann ha curato l'apertura di una Mostra delle opere dei Cranach, in aggiunta all'Esposizione artistica germanica.

La Mostra non è solamente fatta per gli amatori che sanno apprezzare l'arte tedesca dei secoli passati, ma ha anche lo scopo di condurre alla soluzione di parecchi problemi storico-artistici, fra i quali importantissimo quello del pseudo Grünewald. Il catalogo pubblicato dal Woermann descrive 167 quadri originali, senza contare due che sono opera dell'ultimo discendente della famiglia Cranach, il pittore W. Lukas von Cranach, tuttora vivente; di più il catalogo è arricchito da una serie di riproduzioni. Molti principi di Germania e dell'estero e molte collezioni pubbliche hanno liberalmente mandato a Dresda le opere dei Cranach che essi possedevano.

Uno studio del signor Ed. Flechsig, pubblicato nella *Kunst-Chronik*, reca insperati contributi alla soluzione del problema Cranach-Grünewald.

Vendita di una raccolta di nielli. — Il Gutekunst di Stuttgart ha posto in vendita il 1° di maggio una serie di nielli, in parte non conosciuti ed in stato assai buono, una raccolta quale certo non è mai stata offerta ai compratori dopo la vendita Durazzo del 1872.

Berlino, aprile 1899.

HANS MACKOWSKY.

I disegni di maestri italiani nella collezione Habich a Kassel. — La collezione dei disegni a mano che il signor Habich ha raccolto in circa due decenni con cura amorosa, quasi con religione, ora si è dispersa per il mondo, fra gli ammiratori che si sono contesi i ricchi tesori artistici posti all'incanto.

Circa dal 1880 il signor Habich cominciò a raccogliere, in età piuttosto avanzata, i disegni di antichi maestri, e, in circa venti anni, era riuscito a comporre una collezione che, non per numero, ma per qualità, era una delle migliori d'Europa.

Lo studio dei disegni ha un'importanza immensa per la storia dell'arte, poichè essi ci sono giunti, più che i quadri, salvi dai ritocchi, ci presentano i veri e primi concetti dell'artista, ci permettono di seguire passo passo lo svolgersi delle opere nella loro genesi. Essi rappresentano a noi la parte più fresca, più viva dell'invenzione e della creazione.

Ma il raccogliere disegni d'antichi maestri offre difficoltà grandi; essa ha bisogno, anzitutto, di uno studio e d'una pratica grandissima per poter distinguere il vero dal falso, e, inoltre, in questi anni specialmente, che lo studio dei disegni è molto progredito, è cosa difficile poter raccogliere cose vere e buone, giacchè la maggior parte dei disegni sono passati nelle Gallerie pubbliche. Era quindi un'occasione unica, quasi, questa importantissima vendita.

La collezione dei disegni dell'Habich si estendeva principalmente alle scuole dei Paesi Bassi, della Germania e dell'Italia del XV, XVI, XVII secolo. Tralasciando di parlare dei disegni dei Paesi Bassi e della Germania, che pure hanno tanta importanza ed erano assai numerosi, mi limito a discorrere dei disegni di mano italiana.

Tra gl'italiani, i quali del resto sono meno numerosi, si distinguevano quelli che furono riprodotti da Bernardo Zöhring nel 1890, nella pubblicazione venuta in luce col titolo: « Scelta di disegni a mano di antichi maestri, tratte dalla raccolta di Eduardo Habich, a Kassel ».

Anzitutto Raffaello era rappresentato da tre disegni: il più importante di essi è certamente lo studio per la Deposizione del Museo Borghese. Rappresenta il punto di mezzo della gran tavola, uno degli studi più preziosi del maestro, tra i tanti eseguiti per lo stesso tema, sparsi per le raccolte di Oxford, del Louvre, degli Uffizi, di Festetics, Dräxler e Klinkosch in Germania. È citato pure dal Morelli. Sono quattro figure in piedi, che trasportano il cadavere del Cristo, muovendo da destra verso sinistra. Il concetto della figurazione è fondamentalmente diverso da quello più tardi portato a compimento. Un altro foglio ci dava uno studio di uomini nudi, visti di dietro, e che procedono verso destra. È meno svolto ed elaborato del precedente, ma è di una forza e spontaneità maggiore. Il terzo disegno rappresentava Sant'Apollonia, ed è un disegno a *spolvero*, forse per qualche piviale. Essa è rivolta a sinistra e con gesto nobile stringe con la destra la tenaglia col dente.

D'uno scolaro di Raffaello era una Madonna col Bambino, San Giovanni e alcuni Santi.

Di Pierin del Vaga si avevano quattro composizioni: una Giuditta col capo d'Oloferne, che ella mostra al popolo; l'incontro di Gioacchino e Sant'Anna presso la porta d'oro; Abramo e Melchisedech; e Pietro e Paolo sananti il paralitico. Tutte e quattro queste composizioni hanno una sicurezza che ricorda l'influsso del grande maestro.

I due ritratti, che altravolta il Morelli attribuì a Jacopo de' Barbari, devono invece ricongiungersi, uno alla scuola dei Bellini, forse, anzi, proprio a Giovanni Bellini, e l'altro, la meravigliosa testa a matita rossa, dai melanconici occhi, certamente ad Antonello da Messina, i cui disegni sono rarissimi.

Questo proviene dalla collezione Bertini di Milano.

Un'altra testa d'una potenza che impressiona è quella di un grave Redentore, di Bartolomeo Montagna; forse uno studio pel quadro che trovasi al Louvre.

Tra i veneziani erano degni di osservazione: un disegno di Girolamo da Santa Croce, rappresentante tre Santi, in una deliziosa cornice ad ornati; uno del Tintoretto, la Lapidazione di Santo Stefano; un Cristo in Emaus, di Bonifazio; una ricchissima serie di autentici Tiepolo; uno studio di prospettiva del Guardi; un portone a sepia, e due fogli del Longhi.

Nella pubblicazione del Zöhring è attribuito ad un « fiorentino » un San Sebastiano; nel catalogo della collezione Habich, redatto dal Gutekunst, di Stuttgard, è sotto il nome di Perugino, ma ciò non è interamente giusto.

Sono fiorentini, puramente fiorentini, due disegni attribuiti a Filippino Lippi: il primo rappresentante Giobbe con la sua donna e gli amici, ove il fondo è riempito con la visita di Maria ad Elisabetta; il secondo rappresentante Mosè che fa scaturire l'acqua dalla fonte, disegni di una gentilezza e d'una vivacità proprie al grande fiorentino.

Un disegno di Fra Bartolomeo rappresenta una figura femminile seduta, con una mano stesa in avanti.

Erano attribuiti al Botticelli un disegno a sepia, rappresentante un sacerdote che dà l'ostia ad una vergine; una Giuditta che decapita Oloferne; e il terzo una *Via Crucis*, uno squisito disegno, ma un po' danneggiato.

V'era poi un autoritratto del Dolci, molto interessante, e un singolarissimo disegno architettonico di un anonimo del xv secolo.

Era molto ricca la serie del Guercino rappresentato da undici ottimi disegni, di cui interessantissima una testa di giovane visto di profilo.

Uno squisitissimo studio di Lorenzo di Credi, forse per il quadro che è al Louvre, rappresenta un giovane con le mani ginnte.

Del Beccafumi uno studio di panneggiamento, e un Mosè che ricorda molto quello nel pavimento del duomo di Siena.

Un uomo messo in ceppi per comando di un re è un potente disegno del Caravaggio.

I tre Caracci sono rappresentati da dieci fogli, di cui sono notevoli: un'Adorazione dei pastori, d'Agostino; una Deposizione e una Madonna, d'Annibale; e una testa d'Angelo, di Ludovico.

Del Maratti un leggiadro busto di giovane, a matita rossa, e una Santa Elisabetta, in inchiostro di China.

Del Palma giovane due buone figure nude.

Del Peruzzi un Simeone nel tempio, a penna e sepia.

Quattro disegni di Giulio Romano, di cui notevole Leda e il Cigno.

Una festa di Priapo, originale e d'ottima esecuzione, del Primaticcio: donne seminude in atto di cogliere spighe, uomini che portano i covoni, altri che lavorano la terra.

Due ricchi disegni del Pordenone, di cui un ritratto di donna.

Del Garofalo un Cristo pianto, disegno elegante e ricco di figure.

D'Andrea del Sarto un abbozzo di Galatea, in matita rossa.

Due disegni del Vasari, uno di santi e sante, e figurante l'altro tre donne che coronano un eroe seduto.

Un ottimo disegno del Tiziano rappresentante con magistrale potenza una testa di uomo barbato.

Di Leonardo uno studio di teste, interessantissimo.

Inoltre una numerosa serie di anonimi italiani, fra i quali mi piace ricordare una testa d'uomo con berretta in testa e due chiavi sull'ala del cappello, che è un disegno a punta d'argento di un grande maestro, di fortissima espressione.

Altri due ritratti, pure a punta d'argento e di una stessa mano, portavano la denominazione in carattere antico e rappresentano: uno, Roberto Gualderotti; l'altro, Giuliano del Torraglia. *a. j. r.*

Notizie di Francia.

Gli acquisti del Museo del Louvre. — Dopo la *Vergine col Bambino*, attribuita a Piero della Francesca, che abbiamo descritto l'anno scorso in questa medesima rivista, il più importante acquisto per la sezione italiana venne fatto dalla Commissione di pittura a Londra, con una gran tavola del Borgognone. Il Museo possedeva già due opere del maestro: una *Presentazione al tempio*, comprata nel 1863 e proveniente dalla villa del duca Melzi, e una tavola, portella di cornice, figurante *San Pietro di Verona e una donna in adorazione*. Questa portella e il suo riscontro erano stati messi all'asta pubblica in Parigi nel 1872. Il Louvre, acquistandone uno, lasciò passar l'altro in Inghilterra, dov'era entrato nella collezione di Lord Althenam. Rappresentava *Sant'Agostino e un donatore*. Si potè vederlo a Londra nel 1898 all'esposizione dei maestri della scuola lombarda, organizzata dal *Burlington Fine Arts Club*. Mr. Cook nel catalogo di esso *Club*, il signor Venturi in questo giornale e il signor Gustavo Frizzoni avevano già segnalata la parentela di tale pittura con il quadro del Louvre, e il signor Frizzoni riprodusse le due opere faccia a faccia nella *Gazette des beaux arts*. Confessò di ignorare la fonte della tavola centrale, ed espresse il voto che un giorno le due portelle, fossero riunite al Louvre.

Oggidì è cosa fatta, e per qualità la nuova tavola non la cede in nulla alla vecchia.

In un vestibolo lastricato di marmo policromo, il cui soffitto è ornato di cassettoni dorati, con rosoni su fondo azzurro, sta inginocchiato il donatore, rivolto di profilo a destra, con le mani giunte, nelle quali tiene il berretto; la testa rasa e nuda; in lunga veste di seta nera sopra una giubba rossa. Sant'Agostino in ricca dalmatica ricamata d'oro appoggia, con gesto protettore, la mano destra inguantata sulla spalla di lui. La figura austera è ornata da lunga barba canuta; e il capo cinto di aureola è coperto da mitra d'oro a gemme e a perle di meravigliosa esecuzione. Con la mano destra il santo si appoggia sul pastorale d'oro e di gemme, su cui è rappresentato l'agnello pasquale. A sinistra si scorge il cielo e un lembo di paese. L'abbiamo detto: questa nuova tavola non la cede in nulla alla vecchia, ed è meglio conservata. Il colore è sobrio e possente, il disegno è inappuntabile. Questo quadro appartiene certo alla migliore maniera del maestro, e proviene senza dubbio, come pensa il signor Frizzoni, dalla Certosa di Pavia.

La sala del Pisanello nel Louvre. — A un altro maestro, fra i più seducenti della Rinascenza italiana, il Pisanello, fu recentemente consacrata tutta una sala del Louvre, nella quale, per un caso felice, esso si rivela meglio che altrove. Un centinaio di disegni vi sono esposti nelle bacheche; vi è la pittura (il ritratto d'una principessa di casa d'Este) comprata quattro o cinque anni fa; e in una vetrina stanno le medaglie, in originale o in calco, del maestro.

La parte più interessante ed inedita di questa esposizione sono naturalmente i disegni. Furono estratti dalla famosa raccolta Vallardi, che tutti i curiosi del Rinascimento conoscono, almeno di fama. Consistono in rapidi schizzi, in concettosi studi, a penna o ad acquerello finiti squisitamente; in ricerche pei suoi quadri o per gli affreschi di Verona e di Venezia. Sono soprattutto disegni d'animali e d'uccelli eseguiti su carta velina con precisione meravigliosa; scimmie, cervi, pavoni, muli bardati, pantere saltellanti, cicogne, cavalli, tutte bestie eleganti e rare ricercate dai sontuosi principi della corte di Ferrara. Altrove si troveranno studi a penna, progetti di medaglie, il ritratto dell'imperatore Giovanni Paleologo, teste d'uomo, di donna, di fanciulli, di tartari; studi per oggetti d'oreficeria, per istoffe, per tutte le cose, insomma, più disparate. Per dare a questa sala un aspetto meno stridente con l'epoca dei disegni, essa fu tappezzata nello stile del Cinquecento. Le tappezzerie figurano le caccie di Massimiliano; i mobili sono dello stile medesimo.

Scultura nel Museo del Rinascimento al Louvre. — La sezione di scultura del Medioevo, del Rinascimento e dei tempi moderni fece un acquisto prezioso: un *Bambino Gesù benedicente,* che porta nella sinistra la corona di spine e i chiodi della croce e ha la testa nimbata d'oro; opera la quale decorava già l'altar maggiore della chiesa di San Lorenzo in Firenze, ed è celebre lavoro di Desiderio da Settignano. Fino dal Cinquecento questo *putto*, essendosi spezzato in qualche parte, sarebbe stato rimpiazzato sull'altare da una copia libera di Baccio da Montelupo, e l'originale sarebbe stato conservato in sagrestia, d'onde passò al Louvre. Scolpito per essere collocato ad una grande altezza, è presso a poco di grandezza naturale, abbassa leggermente la testa e sorride. La testa, graziosa, risente ancora molto la maniera di Donatello. Il corpicino assai paffuto, è nudo. Dall'ultimo acquisto di Mr. Courajod, la gran *Madonna* in legno attribuita a Jacopo della Quercia, il Louvre non aveva fatto, nella scultura italiana, uno di più prezioso.

Un amatore parigino, M. Asmatter legò alla stessa sezione un busto del Caradosso, il quale aveva fatto parte della collezione di Eugenio Piot. È una *Mater dolorosa,* dipinta e dorata in una nicchia gotica su fondo azzurro. La testa nimbata, è scolpita in legno, mentre le vesti sono ricoperte da uno strato di gesso e dipinte. Quest'oggetto d'arte fu recato d'Italia da Mr. Eugenio Piot, che l'attribuì al Caradosso. Mr. Darcel in un articolo stampato nella *Gazette des beaux arts* nel 1860, e in cui questa scultura fu riprodotta, diceva: « L'espressione della testa è bellissima, e quest'opera è uno dei più bei saggi d'un'arte che l'Italia esercitò soprattutto dal punto di vista decorativo ». Fece parte dell'esposizione retrospettiva di Lilla nel 1874. Misura m. 0.40 d'altezza, e viene fortunatamente ad arricchire la serie del genere, dei quali il Louvre possedeva rarissimi saggi.

La ceramica italiana nel Louvre. — Da qualche tempo il signor Molinier s'è occupato di far entrare al Louvre importanti pezzi di ceramica italiana del secolo XV, i quali mancavano si può dire del tutto. Oggidì riempiono quasi due vetrine. Ultimamente la raccolta si arricchì di un vaso di forma dritta, ornato di due anse, e sui fianchi del quale sono rappresentati a rilievo rami di quercia e ghiande. L'ornamento è in manganese verde e giallo. Questo tipo di vaso è rarissimo, e i saggi che se ne trovano nei vari musei di Europa sono poco numerosi. Il signor dott. Bode ha consacrato loro uno studio interessantissimo nel *Jahrbuch* dei musei di Berlino, e qualche archeologo li ha classificati sotto il nome di Montelupo, senza che nessun documento dia sicurezza all'attribuzione. Val meglio conservare il loro antico appellativo di « ceramica fiorentina del secolo XV ». Il vaso in questione non fu mai segnalato. Il Molinier l'ha scoperto nell'appartamento di un modesto mercante di mobili, in una

via remota. Gli offrì un prezzo mite, temendo che una offerta elevata potesse mettere in guardia il mercante, che di quest'oggetto non conosceva nè l'interesse nè il valore.

Gli altri pezzi importanti di questa serie di ceramiche italiane del secolo XV, già da tempo acquistati, furono editi dal Molinier nella *Gazette des beaux arts,* 1897, tomo II, pag. 147. Ci dispensiamo, dunque, dal parlarne, limitandoci a rilevare l'importanza assunta dalla raccolta di formazione recente.

JEAN GIUFFRÉY.

Congresso internazionale di storia e d'arte in Parigi (1900). — Il 23 luglio 1900 avrà luogo in Parigi un grande Congresso internazionale di storia e di arte, che durerà una settimana, con feste, ricevimenti, ecc. Oltre che sulle ferrovie francesi è assicurato il ribasso del 50 per cento, il Comitato di Parigi s'interesserà per gli alloggi e pel vitto a buone condizioni. La tassa d'iscrizione è di L. 20. Chi volesse aderire può rivolgersi al delegato del Comitato centrale di Parigi in Roma, signor Giacomo Gorrini (via Ludovisi, 46).

Concorsi per scritti d'arte. — L'Accademia francese delle belle arti ha bandito per quest'anno il concorso al premio Sordin, di 3000 franchi, sulla questione:

« Le condizioni particolari rispetto all'arte e i meriti proprî dell'incisione, paragonandola ai risultati ottenuti coi diversi progressi eliografici. Mostrare le differenze caratteristiche delle diverse scuole d'incisione, opponendo loro l'uniformità fatale delle produzioni meccaniche ».

Per il 1901 lo stesso concorso ha per questione:

« Caratterizzare i pittori francesi che illustrarono la prima metà del XIX secolo. Quali erano le loro qualità personali? Quali influssi avevano subìto e quali, alla lor volta, hanno esercitato? »

NOTIZIE DEL PIEMONTE E DELLA LIGURIA.

Acquisto d'una tavola dello Spanzotti per la Galleria di Torino. — Importante è l'acquisto della Pinacoteca di una tavola di Martino Spanzotti, casalese, qui riprodotta, la quale se non importantissima in sè, pure ha il vantaggio di fissare le caratterische del maestro, che ebbe scolari di lui più noti, come il Defendente ed il Sodoma, ma che pure a lui molto dovettero.



R. Pinacoteca di Torino. Tavola dello Spanzotti.

Vendita di cose d'arte (4-15 giugno) a Torino. — In questi giorni il cav. Sangiorgi dirige, in Torino, una vendita antiquaria di mobili ed arredi provenienti da varia origine: da Milano, da Torino e per lo più dal palazzo dei Principi della Cisterna, poi di proprietà della Real Casa di Savoia-Aosta.

Lo studioso d'arte non troverà tra quella grande collezione di mobili, che qualche pezzo di armatura del secolo XVI, qualche vaso di Sassonia e della China, una tavola di qualche importanza, benchè non le competa il nome del Francia, e talune cassette in pastiglia, a fondo dorato, del Rinascimento, insieme con altri piccoli oggetti, miniature, specialmente del secolo scorso.

Sempre a Torino, la bella ancona di Defendente de Ferrari, della Cappella dei Calzolari, nel Duomo, annerita dal fumo e da cattivi restauri, viene ora fatta rivivere per cura del pittore restauratore O. Orfei, di Bologna.

Scavi a Torino. — Recenti scavi hanno rivelato nell'area del Palazzo Reale di Torino, unitamente a notevoli tratti della cinta romana, anche una parte di nu chiostro dell'alto medio evo (IX-X secolo) appartenente alla chiesa di San Salvatore, attigua e precedente al Duomo di Landolfo, che fu demolito per dar luogo a quello del cardinale Della Rovere.

Restauro d'un quadro di Macrino d'Alba. — Ad Alba il Municipio ebbe lodevole cura del pittore che onorò la nativa città; il quadro del Municipio, oggetto di accuratissimo restauro del prof. Bigoni, rivela tutte le qualità e i pregi dell'arte del maestro di Alladio.

Restauro di affreschi di Susa. — Anche Susa ebbe restaurati gli affreschi curiosissimi ed interessanti per l'arte locale che fregiano l'esterno della chiesa di Giaglione, e nel Duomo un trittico già nella Certosa di Bauda e che, se non è lavoro di Defendente de Ferrari, è però fra le più belle cose dell'arte piemontese.

Disegno di restauro del Battistero di Novara. — Nel resto del Piemonte si annunzia il progetto di restauro del Battistero di Novara, costruzione romanica delle più antiche, ma assai maltrattata dalle trasformazioni secentiste, dai lavori iperbolici dell'Antonelli e dall'umidità. Nel lago d'Orta è la piccola isoletta di San Giulio, che conserva un'interessante chiesa, dove restano non scarse traccie di età romanica, con un magnifico ambone su colonne, fra i più belli dell'Italia superiore, vari bassorilievi in legno di scuola lombarda e vari affreschi, alcuni dei quali rivelano una mano molto simile a quella del maestro di Valduggia; accanto a questi sono altri affreschi molto più primitivi, ridotti in uno stato deplorevole; li restaura ora lo Steffanoni di Bergamo.

Un'interessante costruzione medievale, di epoca assai remota, è il Battistero di Settimo Vittone, edificio ottagono poco conosciuto, ma che pel tipo della costruzione, per l'ampiezza delle finestre, per l'abbondanza del materiale frammentario romano, si ritiene anteriore al 1000 e contemporanea al dominio dei Longobardi o dei Franchi sulla marca d'Ivrea; certamente l'identità del lavoro con l'accennato chiostro di Torino, col chiostro della Cattedrale d'Ivrea, con le antiche chiese di San Benigno di Fruttuaria, di Pianezza, di Bollengo, sparse nella regione fanno pensare giustamente che il monumento preceda il 1000. A mio giudizio, l'esame di tutte queste costruzioni dell'Italia superiore che si riferiscono a prima del 1000 possono dare immenso aiuto a risolvere la massima delle questioni dell'arte romanica, quella che riguarda la data del Sant'Ambrogio di Milano.

Gite artistiche. — Altro pel momento non saprei riferire su questa occidentale regione della penisola; degna di essere segnalata parmi l'iniziativa della Società degli escursionisti di Torino d'intraprendere gite illustrative nelle varie città del Piemonte, con alcune tappe in santuari celebri; a questa iniziativa dovuta a cultori dell'arte ed a saggi educatori, molti aderirono e già da due anni si fanno gite interessantissime e con numerosi aderenti.

Lavori a Genova. — A Genova fervono gli studî ed i lavori per l'arte: il Municipio conduce innanzi fervidamente i restauri del grandioso porticato di Sottoripa, presso il porto e quello della Porta Soprana, la splendida costruzione medievale, che la geniale iniziativa d'Alfredo d'Andrade fa rivivere in mezzo al popolare quartiere di Sant'Andrea.

Anche il Duomo e Santo Stefano si vanno lentamente restaurando, e quasi ciò non bastasse, il Municipio tende a farsi dare dal Demanio la bella chiesa di Sant'Agostino, grandioso edificio d'arte gotica in Liguria; accanto a questa vivacità di lavori municipali sonnecchia il restauro di Palazzo San Giorgio, sul quale sovrasta una sciagura, la consegna ad una Società commerciale che intenderebbe ridurre il Palazzo a sede di uffici commerciali, il che importerà forse mutazioni ed ampliamenti.

Gallerie pittoriche a Genova. — In continuo aumento sono le Gallerie genovesi di Palazzo Bianco e Palazzo Rosso. Nel locale donato dalla Duchessa di Galliera non v'è quasi più posto per le nuove collezioni, nè si sà come potrà allogarvisi la bella suppellettile greco-ligure delle tombe preromane, ora scoperte in via Giulia (ora XX Settembre).

A Monterosso, di Levanto, si restaura la bellissima finestra a rosa della parrochiale, capolavoro di finezza toscana, ravvivante la severa facciata della chiesa ligure; e poco lungi da Sarzana, ove, per le cure di Paolo Podestà, si salva dall'oblio una splendida terracotta invetriata, che i più riferiscono ad uno dei Della Robbia, ma che forse è opera d'artista più antico, si restaura la bella rocca di Castelnuovo Magra, ora poco più che una rovina, ma interessantissima. Così pure è una rovina la chiesa di San Pietro in Porto Venere, che

tutti ammirano all'estremità del golfo sacro all'Ericina Venus, ed in essa pure si faranno alcuni restauri.

Restauri delle tavole di Girolamo da Brescia a Savona. — Dal confine della Toscana ritorcendo il cammino verso ponente, rammento che a Savona le demolizioni pel risanamento edilizio, i doni dei privati, la solerzia di quel fine segugio che è Vittorio Poggi, assicurarono alla raccolta civica numerose opere d'arte; fra le ultime ivi ricoverate, ricordo la bella tavola di Girolamo da Brescia, firmata dall'autore, e rappresentante il Presepio; la restaura ora il Bigoni.

Il Battistero d'Albenga. — Percorrendo ora la Riviera troviamo Albenga dove finalmente pare si abbia un risveglio e si dia modo di salvare dalla pervadente umidità quel rarissimo monumento che è il Battistero: esempio quasi unico della prisca arte romanica in Liguria, sia per la struttura architettonica, serbatasi quasi intatta, mentre furono trasformati i battisteri di Genova e di Ventimiglia, quanto pel rito battesimale ad immersione, che ormai dispare anche dall'« ambrosiana » di Milano.

Chiesa dei Domenicani di Taggia. — Pare che il Governo pensi anche alla chiesa dei Domenicani di Taggia, ove nacque l'arte genovese, e dove con Corrado d'Allemagna, ed il nizzardo Brea muove i primi passi un'arte che ancora non è troppo nota, ma che ebbe, forse pel duplice influsso di Lombardia e Toscana, un raggio di luce fugace, ma viva, fulgidissima.

A. Taramelli.

Notizie di Lombardia.

L'antico battistero del duomo di Bergamo. — Bergamo, un tempo, ebbe, come Milano, due chiese maggiori che fungevano da duomo: una d'estate, l'altra d'inverno. L'attuale Santa Maria Maggiore era la chiesa cattedrale iemale, e fu tale fino alla fine del XVI secolo, quando fu ricostruita l'altra estiva, che poi rimase l'unico e vero duomo di Bergamo.

Nell'interno di Santa Maria Maggiore, e precisamente vicino all'ingresso, nella campata ove nel 1839 fu collocato il monumento al cardinale Songhi, si trovava un battistero, un vero tempietto ottagonale, con colonnette e decorazione esterna di sculture e di bassirilievi, opera insigne, per quel tempo, e dovuta a Jacopo da Campione, che l'aveva ultimata nel 1340.

Cessando Santa Maria Maggiore di funzionare da cattedrale, anche il battistero non fu più in uso, e nel 1660 fu rimosso e portato nelle adiacenze della oramai unica cattedrale o duomo, che, come si sa, sorge sulla stessa piazza.

Fu ricomposto, o, meglio, adattato in una cappella ottagona, alla quale servì di rivestimento interno, e, naturalmente, tutta la sua decorazione esterna di colonnette, di statue e di bassirilievi passò all'interno. Molti frammenti superflui di cornici ed ornati andarono dispersi.

Finalmente, dopo due secoli, nei tempi nostri, tra il 1855 ed il 1859, volendosi destinare quell'oratorio a cappella del Crocifisso, il povero battistero fu spostato nuovamente e fu ricostruito lì vicino, nel cortile della Canonica; cortile per modo di dire, poichè, essendo stretto, alto ed umido, pare un vero pozzo.

Il cómpito del trasporto e della ricostruzione fu affidato all'architetto bolognese Raffaele Dalpino, il quale, se non altro, rispettò le ragioni dell'arte il meglio che potè, e si diede attorno a ricercare nei magazzini della Congregazione di carità e negli oratorî dei giardini e delle ville circostanti a Bergamo quanti frammenti avessero potuto appartenere al battistero. Ne fece una buona messe; alcuni certamente provenivano da quel tempietto; altri, di dubbia provenienza, erano per lo meno coevi e dello stesso stile.

Il Dalpino portò all'esterno la galleria di colonnette, lasciò invece all'interno i bassirilievi e le statue di angioli e quella del Precursore. Rialzò il basamento od alto zoccolo, rifece il cornicione e rinnovò la copertura o tetto piramidale. Sugli spigoli esterni del cornicione, alla base del tetto, furono aggiunte delle statue moderne, e così sul vertice del medesimo.

Quanti si recarono a studiare questa importante opera della scultura campionese del XIV secolo rammenteranno quanto fosse malagevole osservarne l'esterno per mancanza di spazio, e quanto oscuro ne fosse l'interno, cosicchè le sculture del maestro Giovanni non erano visibili che nella stagione migliore e per poche ore soltanto. Di più, la località stessa ne affrettava il deperimento e ne consigliava il trasporto.

Della scelta della nuova località e del trasporto stesso fu incaricato l'architetto Virginio Muzio.

Certo che, archeologicamente e per rispetto all'arte, a tutta prima si affacciò all'architetto Muzio la convenienza di restituire il battistero nel suo pristino stato e nella sua sede primiera, cioè in Santa Maria Maggiore. Ma ciò non gli risultò possibile, non tanto perchè Santa Maria Maggiore non funge più da cattedrale, ed un battistero non vi avrebbe più ragione di esistere, quanto perchè l'interno di questa chiesa ha subìto radicali trasformazioni. Nè gli parve che sarebbe stato a suo luogo un tempietto od edicola del XIV secolo nel duomo attuale, di architettura del XVI secolo, ad una sola navata e con cappelle di poca profondità. Si risolse di conservarlo quale i secoli l'hanno trasformato e ricostruirlo così, pezzo per pezzo, sulla piazza stessa di Santa Maria Maggiore e del duomo, al di là della cappella Colleoni e della parte posteriore del palazzo della Ragione, all'ingresso del cancello che mette al Vescovado. Quello era difatti

l'unico lato della piazza che non fosse occupato da storici ed artistici monumenti, e senza togliere la vista dei colli e delle piantagioni, nè diminuire luce ed aria, il tempietto è venuto a compiere ottimamente la piazzetta, completandone l'ambiente.

Nell'eseguire il trasporto ha abbassato il piano del pavimento, ha completato l'ingresso con una porta antica che si trovava già nel vestibolo d'accesso dello stesso battistero e, quel che più importa, ha tolto dalla cornice interna ad archetti i bassirilievi antichi che rompevano la regolarità del motivo di decorazione, e si trovavano così in alto che difficilmente si potevano osservare: li ha incastrati invece nel basamento interno.

I cultori della storia dell'arte e dei patrii monumenti non possono non rallegrarsi di questa soluzione. Il battistero è assicurato nella sua conservazione; non è ripristinato nelle sue primiere condizioni tanto di località che di composizione, ma il primo partito non era più possibile ed il secondo avrebbe pur sempre dato luogo ad una restituzione soltanto di presunzione e per approssimazione, e non sarebbe quindi stato scevro di pericoli. Dio ci salvi dalle restituzioni archeologiche; contentiamoci di conservare le opere come i secoli ce le hanno tramandate e ci basti di collocar loro accanto dei disegni di restituzione o ricostruzione primitiva.

La copertura del palazzo della loggia di Brescia. — È noto che il celebre ed elegante edificio del Formentone era coronato da una vasta copertura curvilinea, rimasta preda di un incendio; che il Vanvitelli aveva cominciato una nuova copertura a cupola, della quale ebbe tempo soltanto a costruire il tamburo ottagonale in pietra, e l'edificio rimase sinora con una chiusura o tetto provvisorio. Sorta di recente la necessità di utilizzare gli ambienti del primo piano per la sede del Comune di Brescia, si affacciò pure la questione della restituzione della copertura. Popolazione, stampa ed amatori dell'arte si sono appassionati; la questione ha, per così dire, dilagato e non accenna ancora a finire. Chi vuol ricostruire l'antica, originaria copertura curvilinea a schifo, distruggendo il grazioso tamburo del Vanvitelli; chi lo lascierebbe stare, contentandosi di un tetto ordinario a falde piane.

I fautori di questa soluzione più modesta si appoggiano alla considerazione che, non esistendo più la gran sala e la sua area dovendosi ripartire in parecchi locali minori, la gran copertura curvilinea più non s'impone in modo assoluto, perchè non occorre un'altezza superiore al cornicione del palazzo, e così si potrà risparmiare una fortissima spesa che, al presente, non è indispensabile.

Fin lì la questione si presentava abbastanza chiaramente; ma l'avv. U. Papa, uno dei più strenui fautori della soluzione più semplice, meno costosa e che consentirebbe di lasciare l'esterno del palazzo della loggia come le vicissitudini lo hanno ridotto, cioè anche col tamburo del Vanvitelli, ha fatta una pubblicazione nella *Rivista d'Italia,* [1] corredata di dimostrazioni geometriche e grafiche, intesa anche a dimostrare che, del resto, la copertura a schifo non sarebbe la soluzione richiesta dall'organismo del monumento. In quelle dimostrazioni geometriche e grafiche essendo accaduto un errore di prospettiva, ne è venuta fuori tutta una polemica nella quale si sono trovati tratti l'architetto Luca Beltrami e l'architetto Ernesto Basile, ed è pur tirata in ballo l'Accademia di San Luca, che ebbe a dare il suo parere sulla questione della loggia e la tesi dell'avv. Papa. Articoli e discussioni si sono susseguiti su vari giornali e periodici di Brescia, di Milano e di Venezia.

In un recente fascicolo (XI-XII) dell'*Edilizia moderna,* l'architetto Beltrami riassume tutta la storia della questione e della polemica, e termina augurando che, coll'illuminato concorso di quanti hanno a cuore le tradizioni dell'arte, si trovi quella soluzione che sia degna del mirabile edificio.

Se non che l'illustre architetto e pubblicista qui non fa punto: egli non ha potuto resistere alla voce interna della propria coscienza artistica, e cedendo ad uno sfogo ben naturale, avverte che, al postutto, la differenza di spesa tra la restituzione della copertura curvilinea e la copertura a tetto con falde piane inclinate può ridursi a circa 30,000 lire; avverte inoltre che col tetto piano si conserverebbe bensì l'attico, o tamburo, del Vanvitelli, ma si dovrebbe distruggere la decorazione interna della grande scala, e quindi conchiude che: *risulterà sempre più pratica, più opportuna e giustificata l'adozione del tetto curvilineo.*

Tutto questo sarà verissimo, ma poichè più non esiste il gran salone interno e non si tratta di ricostituirlo, da questo punto non si impone l'alta copertura, che sarebbe quanto dire la curvilinea, e poichè di cotesta copertura curvilinea tutto è scomparso, alla mia volta invoco che si studii e si faccia di tutto per lasciare tale e quale la parte superiore dell'edificio e altresì la decorazione interna della scala. Si conservi, cioè, il già più che secolare atrio del Vanvitelli ed una copertura a falde piane e inclinate, e poco o punto emergente. A questo modo il monumento insigne sarà lasciato nelle condizioni in cui l'hanno ridotto il tempo e le vicissitudini. Altro è conservare i monumenti, altro il ripristinarli nello stato primiero, e parmi che questo secondo provvedimento non abbia ad attuarsi che nei casi di assoluta necessità, nei casi cioè in cui la conservazione ed il ripristino non possano andar disgiunti. Ed ora passerò ad un'applicazione di questo principio.

---

[1] *Rivista d'Italia,* fascicolo VIII, agosto 1898.

La facciata del duomo di Milano. — Torna a formare argomento non di soli discorsi e dispute, ma di provvedimenti. Si dice che, essendo imminente la scadenza del termine prefisso dal De Togni per l'impiego del suo cospicuo lascito nella costruzione di una nuova facciata del duomo, trascorso il qual termine il lascito dovrebbe passare all'Ospedale maggiore, l'Amministrazione della Veneranda fabbrica del duomo stia trattando con quella dell'Ospedale per un accomodamento e intanto si accinga ai lavori per la ricostruzione della facciata. Dio voglia che non si tratti che di lavori preparatori e non sostanziali. In verità, come mai accingersi in un'impresa colossale che nè l'attuale, nè, forse, neppure la ventura generazione vedranno compiuta, e così, per lustri e lustri, la fronte del duomo sarà nascosta da un'impalcatura?

Chi si prenderà la responsabilità di eseguire il progetto dell'architetto Brentano che non è più?

Chi mai avrà il coraggio di far distruggere la presente facciata, consacrata dai secoli?

Se questa è poco armonica, nè in sè, nè col duomo, ha però tutta la parte del Pellegrini e del Richini, e quella del Buzzi, ha gli stipiti meravigliosi dei cinque portali.

Dove si collocherà lo splendido portale centrale? Quale è l'edificio, l'ambiente adatto per così magnifica e grandiosa opera d'arte?

Tutti questi quesiti capitali scuotono, perturbano profondamente al solo loro affacciarsi alla mente, e fanno invocare ad alta voce che sorga un'autorità di indiscussa competenza a dare ragioni che valgano a persuadere e convincere. Quelli che coteste ragioni non conoscono, vanno intanto ripetendo che se sono pressochè ultimate le ante di bronzo allogate al professore Pogliaghi per la porta maggiore, non già in proporzione al vano attuale, ma a quello del progetto Brentano, nulla di male che si appendano alle pareti interne della chiesa, come stanno attualmente nel vestibolo di San Paolo fuori le mura, le famose ante di bronzo, di epoca medioevale, della basilica primitiva. Essi vanno più in là: osservano che, al postutto, non sarebbe un gran male che il legato De Togni vada tutto, od in parte, all'Ospedale Maggiore, mentre potrebbe darsi, anzi si teme assai, che per l'arte sia poi un disastro incalcolabile l'abolizione dell'attuale facciata, ricca di alti pregi e testimonio secolare delle vicende storiche di Milano.

Dante e Giotto. — È stato il tema della conferenza che il prof. Adolfo Venturi venne appositamente a tenere nella sede di Milano della Società Dantesca. La sua fama chiamò un pubblico distinto e numerosissimo, che l'applaudì calorosamente. L'illustre studioso espose e discusse i caratteri del tutto diversi, tanto nella genesi che nella manifestazione delle creazioni di quei due sommi ingegni, poi trattò pure delle analogie che le condizioni comuni di tempo, di società e di evoluzione del pensiero necessariamente produssero in loro. Formano, disse, come due torri disgiunte: simili solo nella elevatezza delle mura, che sfidano il tempo; essi s'incontrarono solo allorchè si ispirarono direttamente alla natura, si trovarono alleati, allorchè tradussero con l'arte « la verità della vita ».

L'esposizione postuma di opere del prof. Giuseppe Bertini. — Fu riunita da alcuni suoi amici ed antichi alunni, formanti parte del Comitato per le sue onoranze, e fu tenuta nel palazzo di Brera, ove l'insigne pittore era entrato giovinetto di dodici anni, aveva raccolto i primi allori e poi era ritornato come professore di pittura; cattedra che tenne insieme con quella di direttore della R. Pinacoteca e del Museo Pezzoli fin che lasciò la vita, nell'età di 73 anni. Il catalogo di quest'esposizione contava centocinquanta lavori tra cartoni, bozzetti e dipinti.

L'esposizione d'arte sacra a Cremona, conterà fra gli avvenimenti artistici del 1899 di maggiore importanza ma pur troppo è rimasta aperta il solo mese di maggio.

Il numeroso Comitato promotore si era suddiviso il cómpito dell'ordinamento ed era riescito ad una distribuzione utilissima per gli studî ed i confronti, tanto che apparivano assai chiaramente gli aspetti dell'arte cremonese nelle varie sue manifestazioni, in entrambi i periodi in cui ebbe uno stile proprio; intendo nel periodo che dalla fine del Quattrocento si avvicina sin verso il 1540, ed in quello successivo della seconda metà del Cinquecento, così sfarzoso e ricco e così diffuso in tutte le manifestazioni dell'arte ed in tutte le opere dell'industria artistica.

Il ricchissimo materiale raccolto nelle chiese di Cremona e dell'intera provincia, anche presso alcuni privati ed in alcuni Istituti consentì la formazione di serie copiose.

Fra le più interessanti, naturalmente, emergeva quella dell'oreficeria con le due celebri croci processionali del xv secolo, di proprietà del Duomo di Cremona, la più grande nello stile gotico milanese, l'altra nello stile padovano e col famoso busto di San Geroldo d'una piccola chiesa, che già era sulla strada per l'estero quando il Governo giunse in tempo a fermarlo e farlo ricollocare al suo posto.

I numerosi libri miniati presentano preziose miniature di stile assai affine al ferrarese, ma segnate da artisti cremonesi, tra gli altri da Antonio Cicognara, del quale conosciamo un quadro unico firmato e datato, e da Giovanni Gadio. Nè mancava l'ammirabile libriccino (entro custodia e con scatolina del sigillo) dei privilegi concessi da Bianca Maria Visconti al convento dei Gerolomini che essa aveva fondato a San

Sigismondo presso Cremona. La bellissima miniatura che l'adorna appare tutta nello stile di Cristoforo Moretti e sarà d'un suo seguace.

Nella sala d'angolo che apriva il comparto dei quadri eran stati appesi i dipinti del periodo del Rinascimento in Cremona, che come dissi si svolse dalla fine del Quattrocento sin verso il 1450. Vi primeggiavano due interessantissime tempere, già ante d'organo, appartenenti alla chiesa di San Michele in Cremona, d'un autore non ancor chiarito, che derivava l'arte sua dalla scuola padovana. Di Boccaccio Boccaccino e del vecchio Galeazzo Campi, il capo di quella famiglia che diede poi uno stile tutto diverso alla scuola cremonese, erano così numerose le opere che si poteva ricostituire la loro parabola. Altri dipinti erano di artisti poco noti fuor di Cremona, ad esempio del Ricò e di Lorenzo Beci, quest'ultimo assai originale.

Ed in mezzo a pitture, tutte di scuola cremonese, faceva capolino la vecchia scuola milanese con un grazioso quadretto della prima maniera del Borgognone rappresentante la Madonna col Bambino ed appartenente al Duomo di Cremona, in cui sinora era rimasto ignorato in mezzo a tanti tesori.

Dallo stesso Duomo veniva pure un bassorilievo in marmo firmato da Pietro da Rho, del quale parlan di frequente i documenti milanesi, particolarmente quelli del Duomo di Milano.

L'esposizione d'arte sacra a Como durerà invece assai più a lungo: avrà vita come l'esposizione Voltiana, sino all'autunno.

Non può competere in importanza con quella di Cremona, però vanta alcuni pezzi d'inestimabile valore. Lo studioso di storia dell'arte può fare la gita ed anche il viaggio di Como anche per la sola copertura di evangeliario della chiesa parrocchiale di Chiavenna. È una lamina d'oro coi quattro simboli degli evangelisti, in rilievo a sbalzo, disposti nei quattro vani di una croce, le cui braccia risultano di smalti incastonati e di piccoli musaici e di borchie di filigrana con gemme antiche e pietre preziose. Attorno, lungo i quattro lati della lamina sono disposti altri smalti ed altre borchie o dischi di filigrana. I simboli degli evangelisti appaiono, secondo il parere del prof. Venturi, dello stesso stile del celebre altare d'oro della Basilica di Sant'Ambrogio in Milano, opera di Wolvinio.

Notevoli ancora fra le cose di maggior pregio ed interesse una piccola pace della chiesa di Gravedona ed un calice della stessa provenienza; una croce a stile della parrocchia di Dongo con smalti azzurri, che il Venturi suppone di fabbrica milanese, per il disegno delle figure che certamente hanno riscontro con quelle dipinte dalla scuola lombarda. Egli ricorda uno smalto con un Redentore della collezione Carrand di Firenze, che sembra disegnato dal miniatore stesso del libro di devozione di Anna Sforza nella Biblioteca Estense di Modena; un altro smalto in una Pace del Museo del Louvre, esposto nella *Galerie d'Apollon* (Legs Daviller); e una grande opera d'oreficeria smaltata nel Museo di Budapest. Queste e il calice di Gravedona e la croce di Dongo formano, secondo il Venturi, una serie che ne attesta dei fiorenti laboratorî di smalto in Lombardia.

Si nota anche il famoso stendardo del Duomo di Como; un libro dei sacri canoni con miniature milanesi della fine del Trecento, e due tabernacoli tedeschi del principio del Cinquecento con sculture in legno colorate e dorate.

Anche l'esposizione di Como ha un bel quadretto del Borgognone, che rappresenta pure la Madonna col Bambino ed appartiene alla sua transizione dalla prima alla seconda maniera.

Numerosi polittici da altare, per lo più firmati e datati, dimostrano come nel Cinquecento nella regione del lago di Como e delle sue valli si fosse formata una maniera con fisonomia tutta particolare, derivante però dall'imitazione combinata della vecchia scuola milanese e della leonardesca. Ad un certo punto vi si aggiunge pure l'imitazione delle composizioni, dello stile e del colorito di Gaudenzio Ferrari.

E così pure nell'oreficeria sacra, tutta quella regione, nella seconda metà del Quattrocento e nel Cinquecento aveva adottato un tipo, un modello milanese di croci processionali ed astili, ed un tipo pur milanese di calici; poi li aveva ripetuti all'infinito, foggiandone una quantità di croci e di calici tutti consimili, più o meno ricchi, più o meno belli nei particolari di stile in ritardo sì ma non privo di garbo e di pregio.

Giulio Carotti.

Vendita della Galleria Gattinara a Milano. — Dall'otto all'undici maggio ha avuto luogo a Milano la vendita della Galleria del marchese di Gattinara composta di più che trecento tele d'autori dal XV al XVIII secolo — i più di scuole vercellese, bergamasca e genovese, le tre scuole che dànno il tono alla raccolta, ricca pure di quadri francesi, fiamminghi e spagnuoli, nonchè d'una ventina di veneziani e bolognesi.

Notevoli fra tutti: Gaudenzio Ferrari, e specialmente col quadro *Il bacio di Giuda;* Defendente Ferrari, *San Martino a cavallo;* il *Cristo morto* del Sodoma; poi Lorenzo Lotto col *Matrimonio mistico di Santa Caterina,* e il Luini con una tavola *L'adorazione dei Magi*

Notizie di Venezia.

Terza Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. *Concorsi internazionali a premi fra gli scrittori d'arte.* — 1° Il Comune di Venezia, vo-

lendo incoraggiare la coltura artistica e suscitare un largo movimento di osservazioni, di analisi e di raffronti intorno all' Esposizione di Venezia, affine di renderne sempre più vigoroso l'organismo e più fecondi i risultati, apre due concorsi fra gli scrittori di cose d' arte;

2° È stanziato un premio di L. 1500 pel migliore studio sugli ordinamenti dell' Esposizione di Venezia, paragonata alle altre maggiori Esposizioni italiane e straniere, e considerata nelle sue attinenze con le condizioni intellettuali ed economiche dell'odierna produzione artistica;

3° Altri tre premi di L. 1500, 1000, 500, rispettivamente, saranno assegnati alle migliori critiche sulle opere esposte nella terza Mostra internazionale d'arte di Venezia;

4° Sono ammessi al primo concorso i saggi o articoli o serie di articoli che compariranno su giornali e rassegne dal 1° gennaio al 30 settembre 1899;

5° Sono ammessi al secondo concorso i saggi e gli articoli o serie di articoli che verranno pubblicati da giornali e rassegne a cominciare dall'apertura dell' Esposizione fino al 30 settembre 1899;

6° Tutte queste pubblicazioni devono essere fatte in una delle seguenti lingue: italiana, francese, tedesca, inglese, spagnuola;

7° La partecipazione alla prima gara non è titolo di esclusione dall'altra;

8° I concorrenti faranno pervenire quattro copie delle loro pubblicazioni all' Ufficio di Segreteria dell' Esposizione (*Municipio di Venezia*) non più tardi dell' 11 ottobre 1899;

9° I premi sono indivisibili;

10° Essi verranno conferiti da un'unica Giurìa, composta di due critici d'arte e di un'artista;

11° La Giurìa è nominata dalla Presidenza dell' Esposizione;

12° Essa stenderà una Relazione, che sarà data alle stampe.

Un affresco scoperto e due affreschi risuscitati. — Nel palazzo ducale, sotto la sala del Maggior Consiglio, prima ancora che questa fosse costruita, esistevano due grandi sale, una delle quali doveva servire di vestibolo alla seconda. L' ingresso del vestibolo era sulla loggia di piazzetta e la sala detta allora dei *Signori di notte* andava sino al muro detto del « Paradiso », perchè è quello che, al di sopra, nella sala del Maggior Consiglio resse già il *Paradiso* del Guariento ed ora il *Paradiso* del Tintoretto.

La sala principale, come si può vedere anche adesso in alcuni dei locali costruiti dopo e che lasciano scoperta l'antica ossatura, era tagliata a metà longitudinalmente da una fila di colonne reggenti un architrave sorretto da mensoloni di legno intagliato, formante due rettangoli con mensoloni di legno intagliato su tutti i quattro lati, mentre il vestibolo era diviso da un muro con mensoloni solo in direzione longitudinale. Ora in parte tutto è mascherato, ma non sì che non si possa ancora ricostruire coll' immaginazione il passato con quello che ancora si vede.

Sin dal secolo XV si cominciò a modificare le due sale. La parte centrale divenne la sala del Piovego, poi degli Auditori nuovissimi, che conserva ancora l'altezza originaria colle colonne, ma i mensoloni sono mascherati. Le due estremità invece furono tagliate da un tramezzo, facendone due piani che servirono ad uffici della Repubblica, che ora è inutile enumerare.

In questi giorni, dovendosi rafforzare alcune travature in uno dei locali tramezzati, si dovette scoprire il muro originario dell'antica sala dei *Signori di notte*, staccandone il muricciolo che vi era stato addossato, e ne venne fuori una mezza figura d'uomo, volto a sinistra dello spettatore, sbarbato, con un turbante in testa bianco, orlato di verde, con una veste rossa col colletto bianco rovesciato, con un maglio che regge colle due mani, forse un architetto, una pittura autentica del secolo XIV, relativamente conservata sotto la difesa del muro addossatole. Altre traccie di pitture si scopersero, ma irriconoscibili.

E poichè vi parlo di queste trovate, permettetemi di accennare ad un altro fatto che, sebbene si tratti di un affresco di Tiziano a tutti noto, era però visto da così pochi e così male, che si può dire una trovata anche questa.

Sugli archivolti, a piè della scala dei Senatori, tutti sapevano che c'erano due affreschi: una Madonna col Bambino tra due angeli, di Tiziano, e una Risurrezione di Cristo, attribuita a Francesco Vecellio.

Ma, collocati presso il laboratorio degli scarpellini, l'umidità e la polvere li avevano addirittura coperti d'una maschera di muffa, e, sebbene coperti da telai con tele per una preservazione relativa, quando pur si scoprivano, si vedevano così non che poco si potevan gustare molto; solo si poteva intravedere una leggiadria tutta tizianesca nella testa della Madonna.

L'Ufficio regionale ha ottenuto dal Ministero autorizzazione a far levare quegli affreschi dallo Steffanoni e a farli trasportare su tela e telaio, ed ora si possono dire propriamente risuscitati, specialmente il primo, quello senza paragone maggiore per merito, che la Commissione di vigilanza sugli antichi dipinti non esitò a dire indubbiamente tizianesco.

È curioso che, mentre prima il più danneggiato dei due pareva l'affresco di Tiziano, ora è quello che ha invece più guadagnato dal trasporto, e il successo è tanto più fortunato. CLOTALDO PIUCCO.

NOTIZIE EMILIANE.

Notizie da Parma. *Restauri alla cupola del Duomo e alla chiesa di San Giovanni.* — Il giorno 5 gennaio 1899 si riunì, sotto la presidenza del Prefetto, la

Commissione conservatrice dei monumenti, con lo scopo di discutere sui restauri da farsi urgentemente alle cupole del Duomo a della chiesa di San Giovanni, celebri per gli affreschi del Correggio. Fu deliberato di chiedere il parere dell'Ufficio del Genio civile, e inoltre s'incaricò il dott. Emilio Casa, ispettore dei monumenti, affinchè redigesse una relazione in proposito. E difatti la relazione venne, e fu letta ed approvata nell'adunanza del 2 febbraio. Il Casa dimostrò efficacemente la necessità del ristauro, proponendo che le spese dell'opera, le quali in tutto ammonterebbero a 10 o 12 mila lire, fossero sostenute dallo Stato, dalla Provincia, dal Comune, dalla Fabbriceria del Duomo, dalla Cassa di risparmio e dal Consorzio dei vivi e dei morti, e che la Commissione si dovesse rivolgere al Governo per la scelta di un restauratore sperimentato e valente.

Esposizione d'arte antica in Reggio Emilia. — Nell'occasione delle feste date in onore dello Spallanzani, Reggio ha messo in mostra anche i suoi tesori artistici, consistenti in quadri, tessuti, ceramiche, mobili, ecc. Notevole un cofano nuziale del 400, posseduto dalla fabbriceria di S. Quirino di Correggio, il quale appartenne a Donna Bianca Rangone, figlia di Aldobrandino. Esso è ricco di 28 figure di avorio esprimenti il fatto di Susanna, ed ha il coperchio adorno d'un mosaico in madreperla. È sperabile che il Comune di Reggio voglia averne cura e cerchi di farlo entrare presto nelle sue raccolte.

Due ritratti scomparsi da Bologna. — Tutti coloro che visitarono la esposizione d'arte antica a Bologna, tenutasi nell'occasione delle feste per il centenario dell'Università, ricorderanno due ritratti di profilo attribuiti a Pier della Francesca. L'uno raffigurava Alessandro di Bernardo Gozzadini, in atto di tenere un fiore; e l'altro la moglie di lui con un frutto in una mano. I due quadri ricordavano il predominio dell'arte ferrarese sulla bolognese nel secolo XV, e l'influsso che su quella esercitò Pier del Borgo. Molti conoscitori facevano il nome di Francesco del Cossa. Ora i due quadri non esistono più nella casa, ove il Gozzadini li tenne come caro ricordo degli avi. In loro vece si vedono due copie: triste ironia!

Atti dell'Accademia di Belle Arti in Ravenna. — L'ing. Romolo Conti, segretario dell'Accademia di Ravenna ne pubblica gli atti dell'ultimo quadriennio, dai quali risulta il prospero incremento dell'Istituto ch'è decoro della provincia.

Seguono in appendice le norme stabilite per la posatura in opera d'un antico musaico rinvenuto a Classe.

Notizie di Toscana.

Un originale di Raffaello? — Sotto questo titolo il dott. G. Senes, in una noterella inserita nel *Popolo Romano* del 6 aprile u. s., scrive di una tavola rappresentante la Vergine, Santa Elisabetta, Gesù e San Giovanni, che si conserva nell'oratorio di San Filippo Neri a Firenze.

L'A. inclinerebbe a ritenere la tavola in questione opera autentica di Raffaello, osservando che se ne fosse provata l'autenticità, la celebre *Bella Giardiniera* del Louvre non sarebbe da considerarsi che come un particolare di questa.

La scoperta di un affresco di Andrea Del Castagno. — Scrive il Vasari che Andrea Del Castagno nella chiesa de' Servi, e precisamente nella cappella intitolata a San Girolamo, « dipinse quel Santo, secco e roso, con buon disegno e molta fatica: e sopra vi fece una Trinità, con un crocifisso che scorta; tanto ben fatto, che Andrea merita per ciò esser molto lodato, avendo condotti gli scorti con molto migliore e più moderna maniera, che gli altri innanzi a lui fatto non avevano. Ma questa pittura, essendovi stato posto sopra dalla famiglia de' Montaguti una tavola, non si può più vedere ».

Oggi l'affresco è ritornato in luce, e il giornale *La Nazione* di Firenze così descrive l'avvenimento:

« È noto come da vario tempo sia stato fondato a Firenze un Istituto di storia dell'arte composto di eruditi tedeschi che con amore, pari all'intelligenza, si occupano di studiare, sotto ogni aspetto, i nostri temi d'arte, raccogliendo con amorevole cura ogni sorta di notizie e di documenti che possano servire alla loro illustruzione.

« Alcuni tra i componenti quest'Istituto e, vogliamo citarne i nomi a titolo d'onore: il prof. Brockhaus direttore, il comm. Marcuard membro del Consiglio, il signor Horn e il dott. Warburg si rivolsero al sindaco di Firenze ed al commissario dell'Ufficio regionale per pregarli di fare eseguire delle ricerche allo scopo di rintracciare un prezioso affresco che Andrea Del Castagno aveva dipinto per la cappella dei Montaguti nella SS. Annunziata e del quale non si aveva più traccia dopo il restauro subito da quella cappella 350 anni addietro.

« La richiesta fu accolta con plauso dal rappresentante del Comune al quale spetta la custodia della chiesa della SS. Annunziata e dell'Ufficio regionale, il quale dette tutte le disposizioni occorrenti per procedere alle necessarie investigazioni.

« Ieri, infatti, a cura dello stesso Ufficio veniva rimossa la pesantissima tavola dipinta dall'Allori, e nella parete sottostante appariva lo splendido affresco di Andrea Del Castagno tal quale l'aveva descritto Giorgio Vasari nella vita di quell'illustre maestro.

« Esso rappresenta San Girolamo « secco e roso » presso il leone giacente, fra due Marie oranti, e sopra la Trinità col « crocifisso che scorta », come dice il Vasari.

« L'affresco è brillante di colore, pressochè intatto, e soprattutto, ciò che interessa, immune da restauri.

« Avvenuta la scoperta, alla quale assistevano diversi componenti l'Istituto germanico, l'ispettore dei monumenti cav. Carocci, l'ing. Bondì dell'Ufficio tecnico del Comune, alcuni Padri Serviti ed altre persone, il comm. Marcuard pronunziava alcune parole molto cortesi e molto opportune.

« — Signori, egli ha detto, compiuto il lavoro che ci ha qui riuniti, sento il dovere di ringraziare in nome di tutti gli studenti e degli amanti dell'arte l'onorevole sindaco di Firenze per il permesso accordato di fare le desiderate ricerche in questa chiesa che è sotto la dipendenza del Municipio, l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti ed in specie il marchese Filippo Torrigiani e il cav. Carocci per il loro prezioso concorso e i reverendi Padri Ufizianti della chiesa per il benevolo aiuto.

« Certamente lo scoprimento dell'affresco di Andrea Del Castagno, descritto così minutamente ed esattamente dal Vasari, è un avvenimento importante per tutto il mondo artistico, e sarà salutato con gioia dalla città di Firenze che si arricchisce in questo modo di un'altra opera d'arte preziosissima.

« Replicava brevemente l'ispettore Carocci per ringraziare, a nome di tutti, il comm. Marcuard che disse le cortesi e lusinghiere parole, e per esprimere i sensi più vivi di gratitudine verso l'Istituto germanico di storia d'arte per il contributo prezioso che esso reca allo studio ed alla maggiore conoscenza del nostro patrimonio artistico, certo che tutti gli studiosi italiani si terranno onorati di avere collaboratori così dotti e così caldi ammiratori delle nostre glorie più serene.

« L'avvenimento che ha una importanza artistica grandissima, perchè ben poche sono le opere che possono attribuirsi con certezza ad Andrea Del Castagno, fu subito comunicato telegraficamente al ministro della pubblica istruzione.

« A visitare il prezioso affresco si recava quasi subito anche l'onorevole sindaco marchese Torrigiani, accompagnato dal comm. Marcuard e dal cav. Carocci ».

Le feste di San Gimignano. — Qualunque avvenimento si celebri in una località così esuberante di artistiche rivelazioni come San Gimignano è da considerarsi come una festa dell'arte, perchè forse in Italia nessun altro paese può suscitare, come questo, tanta e tanta giustificata ammirazione negli amanti del bello.

San Gimignano è un angolo di medio evo miracolosamente scampato alla barbarie degl'innovatori di quattro secoli, è un museo prezioso dell'architettura toscana medievale, e le sue splendide chiese, il suo maestoso palazzo comunale sono altrettante gallerie nelle quali trionfano e si accomunano i capolavori dell'arte senese e dell'arte fiorentina.

Nella Collegiata, ricca di tante tavole e di tante sculture, appaiono da pochi anni tornati a vita novella i potenti affreschi del Berna, di Taddeo di Bartolo, del Gozzoli, del Mainardi, come nella bella chiesa di Sant'Agostino appaiono in tutto il loro splendore i freschi di Benozzo Gozzoli, la composizione più grandiosa e più potente di quel fantasioso maestro fiorentino.

Festeggiando quindi il centenario dell'ambasceria di Dante Alighieri in mezzo a questo ambiente così solenne, rallegrato dai colori dei vessilli, degli arazzi, dei costumi di quel tempo, lo spirito tornava a rivivere in pieno medio evo e si allietava di questo magico trionfo della bell'arte nostrana.

Celebrando il glorioso avvenimento non si poteva negare all'arte il posto primo e più eminente, e la folla dei visitatori si compiacque di veder raccolti, e con gelosa cura conservati, tanti meravigliosi tesori, mentre negli artistici convegni, nelle parole degli oratori si inneggiò a que' grandi maestri, se ne rammentarono le opere, se ne perpetuò con epigrafi il ricordo, dando prova luminosa di quel culto, di quell'affetto che, propagatosi di generazione in generazione, la terra gentile conserva tuttora per l'arte divina.

E di questo culto potente, di questa cura gelosa che a San Gimignano non son mai venuti meno, si volle dar prova anche col preparare, si potrebbe dir meglio coll'improvvisare, un'Esposizione d'arte antica nei nuovi locali delle scuole pubbliche attigui al riputato R. Conservatorio di Santa Chiara. Abbiam detto che l'Esposizione, più che preparata, fu improvvisata, e difatti non concorsero ad arricchirla che gli enti locali ed i privati; ma essa pure segnò un punto luminoso, costituì una nota simpaticissima nel programma dei festeggiamenti.

Non si trattava di trovar là opere che s'imponessero per meriti sovrabbondanti d'arte, perchè forse anche per il passato non vi furono a San Gimignano altre opere d'arte che superassero il valore di quelle esposte da secoli nella chiesa e nel palazzo del Comune; ma, considerata in astratto, la Mostra presenta un insieme degno dell'attenzione degl'intelligenti.

I sacri paramenti esuberavano per quantità e si può dire che costituissero uno stupendo campionario di stoffe, di drappi, di ricami, di tessuti, di trine che rappresentava lo svolgimento di certe arti e di certe industrie dalla fine del XIV al XVIII secolo. E se una cosa v'era particolarmente da ammirare, essa per comune consenso consisteva nella cura, nell'amore col quale tanti oggetti erano stati custoditi e salvaguardati dai danni del tempo e dall'avidità degli speculatori. In fatto di dipinti non c'erano molte cose, perchè sarebbe

stato impossibile lottare colle raccolte del Palazzo comunale e delle chiese; pure alcune tavole, di scuola senese soprattutto, dimostravano che il patrimonio artistico sangimignanese non s'era esaurito nemmeno colla costituzione di una doviziosa Pinacoteca.

Ricca ed interessante era la raccolta di reliquiari e di altri oggetti d'uso sacro in metallo. Stupendo il reliquiario a forma di croce con smalti translucidi e lavori finissimi di cesello appartenenti al R. Conservatorio di Santa Chiara, importantissimi alcuni calici con lavori di cesello e di sbalzo, con smalti e nielli, dei turribuli a forma di tempietti, di stile ogivale, delle navicelle smaltate, dei reliquiarî di varia foggia, dei vassoi con placchette smaltate, delle croci processionali cesellate e graffite, opere tutte che valevano a dimostrare l'alto grado di perfezione al quale era giunta l'oreficeria toscana nel XIV e XV secolo.

Tra le cose singolari di questa Mostra rammenteremo la ricca collezione di maioliche della farmacia degli Spedali riuniti, un busto di terracotta colorita del XV secolo, esuberante di realismo e di vitalità, un cofano quattrocentesco con rapporti e serrami di ferro battuto, qualche buono stucco, dei tappeti orientali antichi, qualche lavoro di ferro battuto, d'intaglio in legno, ecc.

Molte altre ed anche interessanti cose avrebbero potuto arricchire l'Esposizione, se non si fosse preferito di lasciarle nel nascente Museo, annesso alla cospicua Biblioteca comunale, Museo e Biblioteca che potranno avere un più fiorente avvenire ed acquistare importanza ed utilità maggiori se forniti di una più opportuna e conveniente sede.

G. Carocci.

Notizie romane.

L'esposizione dell'opera di Alberto Dürer nel Gabinetto Nazionale delle stampe in Roma. — Dopo Francesco Bartolozzi, Alberto Dürer!

Il grande incisore tedesco si presenta nella mostra di Palazzo Corsini, aperta al pubblico il 16 aprile u. s., che comprende una delle più ricche collezioni del mondo, in tutta la sua mirabile potenza d'artista. Da essa si può vedere quanto lungo sia stato il cammino percorso in questa nobilissima fra le arti minori, e come, con la sapienza straordinaria del suo bulino, il Dürer sia giunto alla più alta perfezione.

Fin dalle prime opere egli si rivela gigante, e basta il *Figliuol prodigo* a destare la nostra ammirazione per la profondità del concetto, unita, nello stesso tempo, ad una grande semplicità. Dello stesso genere è il *Sant'Eustachio*, eseguito nel 1498. Alberto Dürer, incisore in legno e in rame, inventore acuto, e fine osservatore della natura umana, disegnatore accurato e diligente, quale mai non è esistito, è tutto qui, con le sue opere sacre e profane. L'*Apocalissi di San Giovanni* (1498) è il suo capolavoro xilografico, concepito molto probabilmente durante il suo viaggio in Italia, dove l'esecuzione tecnica è all'altezza della concezione; ma non meno importanti sono le così dette *Grande* e *Piccola Passione*, le quali mostrano completamente la maestria rara della sua mano. Nella *Natività* (1504) e più specialmente nell'*Adamo ed Eva* (1504), una delle più fresche prove che si abbiano, rifulge il genio di lui. Noi vediamo qui il trionfo del nudo appena prima timidamente tentato nella S. Genoveffa. Oltre a queste, le incisioni che denotano la maturità del maestro nell'arte, e delle quali il Gabinetto conserva bellissime prove, sono: *Il Cavaliere, La Morte e il Diavolo* (1513), *San Girolamo nella cella* (1514), la *Melanconia* (1514) e il *Sant'Antonio eremita* (1519).

Non manca, sebbene privo di qualche parte, che sarà presto sostituita da una buona riproduzione cavata dagli stessi legni, il grande *Arco trionfale di Massimiliano I* (1515-1518) concepito da Stabius, opera meravigliosa ed unica nella storia della xilografia; ed è pure presentata una prova del *Carro trionfale* (1514-1515), ispirato, come si vuole, e parmi senza buona ragione, dai *Trionfi* del Mantegna. Vi è altresì esposta una serie di ritratti, i quali sono più o meno vicini al tempo della morte dell'artista, come quelli del duca Federico di Sassonia (1524), di Filippo Melanchton (1526) e di Desiderio Erasmo (1526). E finalmente sono notevoli due effigî del Dürer, di età diverse, dateci in una stampa da un anonimo tedesco e in una incisione da Melchior Lorch, ed un disegno, l'unico che possegga il Gabinetto, rappresentante un piccolo paesaggio, il quale è davvero un gioiello preziosissimo.

E. Mauceri.

L'esposizione berniniana in Roma. — Quantunque sia venuta in ritardo come parte principale delle feste centenarie tributate al grande artista del Seicento, codesta esposizione non ha mancato di suscitare l'ammirazione in un pubblico numeroso e intelligente.

Tutte le più cospicue famiglie che hanno la fortuna di possedere opere del Bernini, hanno risposto gentilmente all'invito. Anche molti artisti e molte famiglie private hanno contribuito efficacemente alla riuscita della mostra, e inoltre il Ministero della pubblica istruzione ha preso parte alla lodevole iniziativa con una larga collezione di fotografie e con aiuti pecuniari.

La regia Calcografia ha inviato una splendida raccolta di antiche incisioni ristampate appositamente per l'occasione sulle impronte originali. Codeste stampe sono assai preziose per la riproduzione di antichi monumenti che ora si trovano sensibilmente modificati, o sono addirittura scomparsi.

Accenno qui brevemente alle più importanti opere esposte.

Disegni. — La Galleria degli Uffizi ne ha presentati ben cinquantaquattro, di cui soltanto cinque o sei si possono con coscienza assegnare al maestro. Fra quegli autentici sono notevoli tre vigorosi studi di nudo a lapis rosso, con lumeggiature di biacca, eseguiti evidentemente per le statue simboleggianti i fiumi nella fontana di Piazza Navona.

Una collezione numerosa, quanto pregevole, di disegni è data dal Gabinetto Nazionale delle stampe. Noto i più importanti:

1. Autoritratto a due colori, nero e rosso, già esposto nella mostra dei ritratti tenutasi nello scorso anno a palazzo Corsini;

2. Studio per il « Gruppo dell'estasi di Santa Teresa » della chiesa di Santa Maria della Vittoria. Disegno delicatissimo a penna.

3. Sette quadretti di caricature assai importanti, per essere quasi i soli esempi rimasti nelle opere dell'artista di codesta singolare forma d'arte;

4. Cinque disegni originali per le illustrazioni del libro delle prediche (*Commentationes*) del padre Oliva.

Completano la bella collezione parecchie nitide stampe lavorate su disegni del Bernini, fra le quali è assai interessante quella riproducente il progetto del maestro per il palazzo reale del Louvre.

Una terza importante collezione di disegni è la Chigiana, di cui noto pure le cose più preziose:

1. Bozzetto originale del campanile di San Pietro costruito da Urbano VIII nel 1641, e abbattuto da Innocenzo X nel 1645;

2. Bozzetto originale della cattedra di bronzo eretta nell'abside vaticana da Alessandro VII nel 1658;

3. Altro bozzetto della fontana de' Quattro Fiumi in Piazza Navona;

4. Bozzetto di un carro carnevalesco costruito nel 1658 dal Bernini per il principe Agostino Chigi.

5. Due bozzetti d'un quadro rappresentante San Girolamo inginocchiato sul Crocifisso.

6. Otto bozzetti per l'obelisco della Minerva.



Collezione del principe Doria. Progetto del Bernini per il palazzo di Montecitorio

Una quarta collezione di disegni è presentata dall'architetto Busiri Vici, e si riferisce agli studî dell'artista pel colonnato di San Pietro. Si rileva in essi il criterio dell'adozione delle forme del corpo umano per la pianta dell'edificio.

Altri disegni furono presentati da diversi, fra i quali il bozzetto del Bernini per la Fontana di Trevi dal principe Doria-Pamphily. [1]

Bozzetti in terracotta. — Lo scultore Tadolini ha presentato l'abbozzo d'un gruppo eseguito evidentemente per la macchina d'un funerale, rappresentante la Morte che ferma il Tempo.

Un bozzetto del Tritone della fontana di piazza Barberini, un poco restaurato, è presentato dal pittore Simonetti.

[1] Stanislao Fraschetti, *Gian Lorenzo Bernini e la fontana di Trevi* (*Rivista d'Italia*, anno I, fasc. 12, 15 dicembre 1898).

Quello dell' Elefante della Minerva del principe Barberini, e quattro bassorilievi in terracotta rappresentanti la storia della Vergine, del principe Chigi. Codesti bassorilievi sono i modelli di quelli scolpiti in marmo che adornano la cappella Chigi nel duomo di Siena.

Un importante bozzetto è quello della fontana dei Quattro Fiumi in Piazza Navona, costruita dall'artista nel 1648.

Busti. — Fra i busti spicca quello del cardinale Scipione Borghese, inviato dalla Regia Galleria di Venezia. È questo il primo de' due che l'artista condusse nelle circostanze diffusamente narrate dal Baldinucci.

Il busto di Paolo V, finissimo come un gioiello, è stato presentato dal principe Borghese. Quelli d' Innocenzo X, uno in marmo, l'altro in bronzo, dal principe Doria-Pamphilj.

Altri busti di Urbano VIII e di Alessandro VII non si possono ugualmente attribuire al grande artista per la inferiorità manifesta di esecuzione.

La maggiore curiosità della mostra è data dal primissimo progetto del palazzo di Montecitorio, opera del Bernini. L'artista, tornato in ottimi rapporti con papa Innocenzo X Pamphily, dopo il successo della fontana di Piazza Navona, intraprese nel 1650 la costruzione del grande palazzo, oggi sede della Camera dei deputati, sulle rovine dell'anfiteatro di Statilio Tauro. L'edificio era destinato a residenza della nobile famiglia d' Innocenzo, e come tale doveva eguagliare la grandezza del palazzo Barberini, edificato pochi anni prima, nel 1629, dal Bernini medesimo. Donna Olimpia Pamphily, la famosa cognata del papa, risiedeva allora nel bel palazzo di piazza Navona; ma, per la famiglia potente, cresciuta di numero e di grandezza, occorreva un'altra splendida dimora. Già dal 1644 s'eran celebrate le nozze fra donna Costanza Pamphily e il principe Niccolò Ludovisi, e successivamente nel 1647 quelle fra la vedova principessa di Rossano e il giovane cardinale Cammillo Pamphily, che per mantenersi intemerato, siccome riferisce un diarista sincrono, aveva creduto opportuno gettar la porpora alle ortiche. Papa Innocenzo adunque deliberò di innalzare un magnifico palazzo pe' suoi nepoti, e ne diede incombenza al nostro artista.

Il maestro, coadiuvato efficacemente dal suo fedele amico e discepolo il cavalier Mattia de Rossi, l'architetto che lo seguì poi nel trionfale viaggio di Francia, formò il progetto ed incominciò i lavori del grande palazzo dalle cinque fronti. Però nell'angustia di quel periodo di carestia l'opera andò innanzi assai a rilento, tanto che nel 1655, alla morte del papa, non era giunta che al primo piano.

Il lavoro rimase sospeso per circa quarant'anni, fino a che Innocenzo XII, Pignatelli, ne affidò la prosecuzione all'architetto Carlo Fontana (n. 1634, m. 1714).

Il nuovo venuto non si limitò a proseguire il lavoro attenendosi al progetto del suo grande antecessore, sì bene, giovandosi dell' inizio della costruzione berniniana, ne compose un altro in gran parte diverso, col quale coronò l'opera grandiosa.

Le modificazioni apportate al progetto primitivo dal Fontana eran giustificate dalla diversità di attribuzione che il nuovo pontefice intendeva dare al vecchio palazzo d' Innocenzo X. Questi, dominato dalla preoccupazione del fasto e dello splendore, aveva voluto apprestare ai suoi consanguinei una reggia maestosa; papa Pignatelli, al contrario, aveva in animo di dare al suo popolo un palazzo di giustizia che rispondesse alle esigenze del tempo. Infatti, Innocenzo XII installò nel palazzo dalle cinque fronti i tribunali di giustizia civile, dai quali l'edificio prese il nome di Curia Innocenziana.

Dalla fine del Seicento fino al 1870 il palazzo ebbe la medesima attribuzione, e sotto il cessato Governo formava anche la sede de' tribunali criminali e della Direzione generale di polizia. Ora, come ognun sa, è occupato dalla Camera dei deputati.

Fin qui non si era potuto nettamente determinare e scindere storicamente la parte avuta dal Bernini da quella del Fontana nella costruzione dell' imponente edificio, e conseguentemente non si era potuto giudicare dell' influenza che ebbe il progetto del nostro artista su quello dell'altro architetto. Non sono molti giorni che don Alfonso Doria-Pamphily mi mostrò un quadro rappresentante il prospetto di un palazzo, che egli aveva esumato da un nascondiglio riposto della casa, dove era tenuto come cosa volgare e di nessun conto. In quel quadro dipinto a olio riconobbi il progetto del Bernini per il « Palazzo di Montecitorio », che ora si trova nella esposizione berniniana.

Il nostro artista immaginò un palazzo magnifico e ad un tempo bizzarro nella pianta e ne' particolari decorativi. Separò l'una fronte dall'altra con pilastrate di bugne rustiche appena sbozzate dal tagliapietre, e alzò massi informi di marmo come scogliere ne' davanzali delle finestre a sostenere l'aggetto dal delicato profilo architettonico. A lato del portone grandioso pose due statue a mo' di cariatidi e sul balcone centrale, leggiadramente modanato, alzò lo stemma de' Pamphily. Coronò l'edificio con un alto cornicione foggiato a somiglianza di quello con cui adornò il palazzo Chigi, oggi Odescalchi, in piazza SS. Apostoli e lo ingentilì di statue erette sulla cima.

Carlo Fontana trovò codesto splendido progetto appena iniziato nella base dell'edificio, e, lasciando intatto ciò che esisteva, come il primo ordine delle finestre con le roccie ne' davanzali e le pilastrate a bugne rustiche sulle cantonate, innalzò il severo palazzo di giustizia. Aggiunse all'unica porta il frontone dorico a tre vani che ha qualche reminiscenza di un classico arco trionfale; trascurò nelle cornici delle

altre finestre le bugne irregolari destinate a rompere la monotomia delle cornicette delicate, e finalmente coronò la cima col pesante campanile di fortezza.

Nell' interno servendosi certo de' disegni del Bernini, formò uno spazioso cortile semicircolare splendidamente decorato, nel fondo del quale, in prospettiva della porta principale, costruì una graziosa fontana. Codesto cortile, convenientemente coperto, forma l'odierna aula parlamentare.

Non poteva certo in miglior modo il Fontana ridurre il sontuoso palazzo Pamphily, già destinato ad imporre l'orgoglio di una romana famiglia patrizia, a sede solenne e severa dei tribunali pontificî.

STANISLAO FRASCHETTI.

Restauri nella chiesa della Madonna dei Monti in Roma. — Nella chiesa della Madonna dei Monti gli affreschi erano assai danneggiati per i continui infiltramenti d'acque che provenivano dai guasti della copertura esterna. Anzi, il danno era tanto, che delle antiche composizioni non vedevasi più che un informe ammasso di colori scuri, sotto ad un fittissimo velo di salnitro.

Dobbiamo quindi al signor Bartolucci, il ben noto restauratore di tanti tesori rovinati, la conservazione di un importante monumento del secolo XVII. Dedicatosi al lavoro con cura amorosa e con grande scienza, egli ha saputo far rivivere le spente figure.

a. j. r.

Vendita del quadro del Botticelli posseduto dal principe Mario Chigi. — Per la somma di 315,000 lire è stato venduto il quadro del Botticelli, rappresentante la Vergine col Bambino, al quale un angelo presenta una coppa con spighe ed uva. Il compratore l'ha esportato clandestinamente.

Vendita di un Masaccio (?) da una collezione privata romana. — Raccontasi che un noto negoziatore inglese ha acquistato per 20,000 lire un quadro da lui attribuito al Masaccio, e lo ha rivenduto subito per il sestuplo.

Vendita di disegni in Roma. — Il libraio Gheno, verso la fine del mese scorso, vendeva per minimo prezzo, alcuni disegni, tra cui se ne è ritrovato uno di Michelangelo.

Escursione degli studenti di storia dell'arte medievale e moderna. — Gli studenti dell'Università di Roma accompagnati dal loro prof. A. Venturi hanno visitato Viterbo e Orvieto. Tra i ricordi peripatetici, o meglio tra i risultati della gita, che possono dirsi nuovi, noto: la scoperta a Viterbo di una serie di pitture d'uno scolaro buono e fedelissimo del Perugino, Francesco Avanzarani viterbese, detto il Fantastico, scoperta fattasi mercè il riscontro di una pittura già data allo Spagna e dimostrata con documenti da Cesare Pinzi opera di quel pittore dimenticato. Poi la designazione a Orvieto di Ambrogio Lorenzetti, quale disegnatore delle istorie figurate e smaltate da Ugolino di Vieri, orefice senese, nel celebre reliquario del Santissimo Corporale. Di questo si terrà discorso prossimamente nel nostro periodico.

Quadro di scuola senese in Viterbo. — La notizia data con riserva nel fascicolo precedente di un quadro venduto da una fabbriceria viterbese aveva qualche fondamento di vero; ma è inutile riferire i fatti, poichè il quadro, non della chiesa di San Sisto, come si diceva, ma di altro luogo sacro, è stato rimesso al posto.

Riproduzioni artistiche di Adolfo Consolani e Giuseppe Gnoli. — Con infinita diligenza e con intelletto d'arte Adolfo Consolani e Giuseppe Gnoli hanno riprodotto in piccola scala lo splendido appartamento Borgia.

La decorazione del Pinturicchio e de' suoi seguaci si gode nel suo insieme e nel suo effetto generale: il Consolani ha riprodotto gli stucchi con fedeltà pari a quella con cui il suo compagno ha imitato le pitture, così che l'opera d'arte, come per incanto, si dispiega intera ai nostri occhi, come se la vedessimo dietro una lente d'impiccolimento.

NOTIZIE UMBRE.

Una grande vetrata a S. M. degli Angeli presso Assisi. — È stata dipinta da Francesco Moretti, con l'aiuto di suo nipote Lodovico Caselli, e andrà presto ad ornare l'abside della chiesa di S. Maria degli Angeli, presso Assisi. Rappresenta l'Assunta sopra le nuvole, circondata da una gloria di angeletti e di cherubini e in basso da cinque grandi angeli che si tengono per mano in vari e festosi atteggiamenti: figure tutte magnificameute disegnate e di grande rilievo e che hanno proprio la leggerezza del volo. I colori molto intensi, ma di rara trasparenza, metteranno una nota vivace nella fredda bianchezza della grande chiesa architettata dal Vignola e dall'Alessi. Il Moretti ora dipingerà altre invetriate per la Basilica di Loreto.

Alcuni affreschi della scuola del Perugino (1551). — A Perugia alcuni affreschi rappresentanti *Dio Padre* e i *Ss. Sebastiano e Tommaso d'Aquino, Francesco e Domenico* sono stati scoperti da poco e staccati dalle nicchie degli altari laterali dell'antica chiesetta, ora demolita, della Confraternita dell'Addolorata in Perugia. Ora sono passati a far parte della Pinacoteca comunale, e sono quelli stessi che l'Orsini, nella sua *Guida*, assegna ad Orazio di Paris Alfani.

Museo d'arte ceramica a Deruta. — A Deruta si cerca di ravvivare le belle tradizioni dell'arte ceramica, e intanto per opera di benemeriti donatori, si è venuto formando un piccolo museo di antiche maioliche, a cui auguriamo un ricco accrescimento.

GIULIO URBINI.

NOTIZIE NAPOLETANE.

Ordinamento della R. Pinacoteca. — Sembra che si stia ordinando la Pinacoteca nazionale, o meglio che si improvvisi un ordinamento de' quadri principali nel gran salone della Pinacoteca restaurato di recente. Noi dovremo rallegrarci che finalmente si dia mano all'invocato riordinamento della più negletta galleria d'Italia; ma dobbiamo dire invece che essa, ridotta in uno stato pietoso dal malgoverno secolare e con un catalogo infarcito di errori, non si può riordinare senza un lavoro di preparazione e di scelta, senza la cognizione del valore del materiale esposto e dei rapporti cronologici, storici e stilistici dei dipinti tra loro. Se il riordinamento si ridurrà a uno spostamento di quadri, questi ne avranno nuovo danno. E solo di uno spostamento può trattarsi, purtroppo!: quindi di un altro impedimento a fare secondo che l'interesse dell'arte e l'onore di Napoli consigliano.

RICORDI.

Il dott. LUIGI FACCHINI, che dava agli studi dell'arte tutto l'entusiasmo dell'anima sua, si è spento a Milano in età giovanile. Mentre si iniziava alle ricerche storico-artistiche nella scuola dell' Università di Roma, cooperava con ogni diligenza alla pubblicazione del Codice atlantico di Leonardo, e si preparava a comporre una monografia sul suo antico conterraneo, Giovanni da Udine.

Una bella speranza è venuta meno ai cultori di storia dell'arte e di paleografia artistica; un discepolo e un amico carissimo a noi. V.

Il conte ENRICO DELABORDE, nato a Rennes il 2 maggio 1811, è morto a Parigi il 17 maggio p. p. Lasciò giovanissimo la diplomazia per la pittura; e, più tardi, la pittura, da cui aveva avuto onore, per la critica d'arte.

Al Gabinetto nazionale della stampe, ove fu eletto conservatore nel 1855, si formò un corredo vastissimo di cognizioni, che disseminò nelle *Mélanges sur l'art contemporain*, negli *Etudes sur les Beaux Arts en France et en Italie*, nei celebrati lavori storici sull'incisione. Le sue pagine sull'antica arte bolognese sono di una profondità, d'una finezza tutta nuova, e mostrano il raro connubio del letterato e dell'artista. Gli studiosi dell'arte perdono il loro Nestore, l'Accademia di Francia il venerando segretario perpetuo, le famiglie dei Gruyer e dei Geymüller il parente amatissimo, il compagno negli artistici studi. V.

DOMANDE E RISPOSTE.

FASC. IV-VII.

XIV. **Ancora della tomba di Clemente IV a Viterbo.** — Abbiamo ottenuto dalla gentilezza di un nostro associato di Viterbo le preziose fotografie degli oggetti che si rinvennero anni fa nella tomba di Clemente IV. Ne diamo la riproduzione, perchè gli studiosi possano trarre pro de' materiali che, appena usciti alla luce, si rinchiusero di nuovo nel sepolcro di quel pontefice.

XXX. **Ancora sulla "Primavera„ del Botticelli.** *A proposito della domanda XXII.* (V. fasc. dell'*Arte*, I, 10-12). — Alla dimanda della *Primavera* risposero il prof. A. Venturi ed il dott. Marrai. Il prof. Venturi pubblicò la riproduzione di una incisione rappresentante l'innamoramento di Galvano da Milano (edita dal Fossa nel secolo XV), che ha una grande analogia col nostro quadro. Ognuno che l'abbia studiato non può certamente dubitare che a base di questa composizione non stia pure un caso d'amore. Il dott. Marrai, invece, non vuol affatto saperne della mia spiegazione, e così pure non trova nulla di vero nelle interpretazioni del Venturi, del Warburg e dell'Ulmann.[1] Con un grande lusso di citazioni classiche, delle quali, per altro, le sole

[1] È il Marrai stesso che parla d'una interpretazione dell'Ulmann. Ciò dimostra la superficialità delle sue nozioni intorno alla letteratura che riguarda questo soggetto. L'Ulmann non ha data una soluzione sua propria, ma concorda in generale col Warburg.



Oggetti della tomba di Clemente IV in Viterbo

Manichetti di seta e maglia, supposti parte inferiore dei guanti - Due pezzi circolari di seta, forse applicati sul dorso dei guanti - Frammenti ossidati di una placca di stagno applicata sopra una pezza di tessuto greve a maglia - Due mole di sughero - Pettorale di seta a ricami d'argento - Calze tessute in seta e calzari pure di seta

che colgano nel segno sono quelle tolte in prestito all'opera del Warburg, [1] egli è riuscito a dare alle sue note una veste pseudo-scientifica che può forse far qualche illusione sul lettore. Io non avrei del resto alcun bisogno di porre in evidenza per i lettori dell'*Arte* il debole dell'interpretazione del Marrai. Egli, che vuol scendere in lizza coi più seri indagatori, senza avere neppure una chiara idea del problema del quale si tratta, con l'aiuto d'una quantità di citazioni, tratte specialmente da Ovidio e da Lucrezio, si sforza d'insegnarci che il quadro rappresenta un'*Allegoria della Primavera!* Come se qualcuno avesse mai dubitato di ciò! [2] Il quadro fu così denominato già dal Vasari, e non è mai venuto in mente ad alcuno di porre in



Oggetti della tomba di Clemente IV
Larga placca con anello

dubbio la giustezza della denominazione. Alle cose ben note il Marrai aggiunge soltanto alcune stranissime asserzioni, come, per esempio, che vi sia rappresentata Venere incinta (il Marrai non sa che il ventre prominente corrispondeva all'ideale di bellezza femminile del secolo XV) [3] e che Mercurio vi sia rappresentato nella sua qualità di Dio del commercio, in riguardo « al dominio che ha sui frutti della terra, agli effetti del commercio e dell'alimentazione umana ».

Il problema del quadro consiste nei segni i quali accennano a un suo doppio significato. Questi sono:

1) Il contegno melanconico di Venere, la figura della quale è un vero ritratto, e differisce assolutamente dalle molte altre rappresentazioni della Dea.

2) La strana figura del così detto Zefiro, che nel catalogo è ancora indicata come « giovane nudo di sinistro aspetto », e che solo ultimamente fu chiamata Zefiro.

3) La presenza di Mercurio, difficile a spiegarsi in quest'allegoria della primavera.

4) L'assoluta inverosimiglianza, anzi possiamo dire impossibilità, che al tempo del Botticelli fosse ordinato ed eseguito un quadro a soggetto profano di dimensioni colossali senza un'occasione esterna e senza figure che fossero ritratti.

Qui sta ciò che non ci lascia in pace e ci eccita alle ricerche. Io ho tentato di andare a fondo (e ciò al dott. Marrai è sembrato « tutto fantastico »), e credo d'aver trovata la soluzione nel fatto che il quadro, oltre al suo esteriore significato d'allegoria della primavera, ha pure pel suo allogatore, la famiglia medicea, una speciale importanza, e propriamente per essere stato dedicato alla memoria dell'amatissima Simonetta Cataneo, raffigurata all'ingresso negli Elisi. Se teniamo presente quanto dolore colpì non solo Giuliano, suo amante dichiarato, ma anche Lorenzo, quand'ella morì, non potremo dubitare che il luttuoso avvenimento fosse causa più che sufficiente per commettere il quadro. Si leggano i sonetti che Lorenzo scrisse, a quanto pare, poco dopo il decesso di lei. Nel primo questi crede di rivedere Simonetta in una splendente stella, ch'egli, di notte, mentre pensa dolorosamente a lei, osserva nel cielo. Nel secondo la paragona al fiore Clizia, che spera invano nei raggi del sole che ritornino a infondergli una nuova vita. Nel terzo egli ne piange la morte che lo ha privato di ogni gioia, e invoca le Muse e le Grazie che lo aiutino a piangere. Il quarto sonetto è l'espressione del suo più profondo dolore. Egli non vede più altro mezzo di sottrarsi al cordoglio che lo strugge fuor che la morte. [1]

La giustezza della mia interpretazione è stata riconosciuta tanto pubblicamente che privatamente.[2] Essendomi poi occupato di nuovo a fondo dell'argomento, sono giunto ad altro risultato molto importante, il quale non solo offre un nuovo appoggio alla mia interpretazione, ma anche lo rende all'evidente.

I miei lettori sanno che la presenza di Mercurio in questo quadro formava una difficoltà quasi insormontabile. Infatti una seria spiegazione non è ancora stata tentata (basti per esempio il modo strano col quale si è spiegata la presenza di Mercurio dal dott. Marrai). Anche nella mia interpretazione la presenza di Mercurio formava ancora — bisogna ch'io lo confessi — un punto oscuro. [3] Non meno difficile da spiegarsi è

[1] A. Warburg, *Sandro Botticelli's « Geburt der Venus » und « Fruhling »*, Leipzig, 1893.

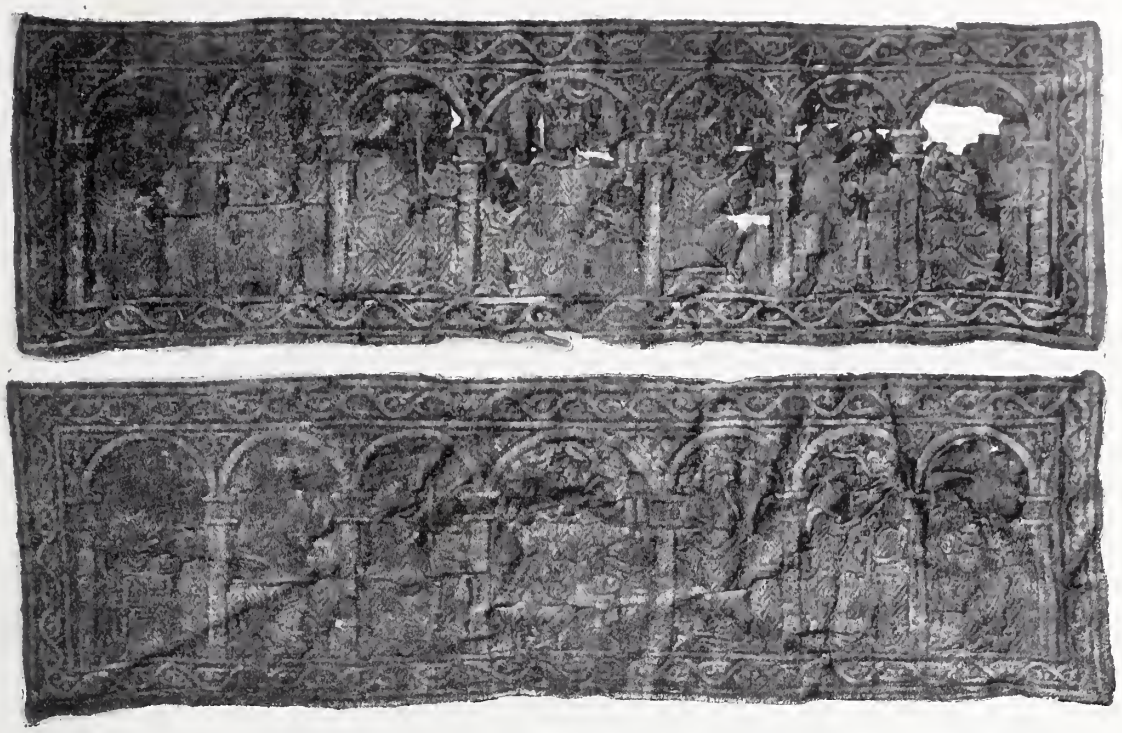
[2] La denominazione « Regno di Venere », che il Warburg ha posto innanzi, è, evidentemente, soltanto un nuovo nome indicante la stessa cosa.

[3] Al dott. Marrai capiterà pure di vedere la Castità stessa — orrore! — col ventre gravido.

[1] Vedi Warburg, pag. 44.

[2] La mia dissertazione fu pubblicata in tedesco nei *Preussische Jahrbucher*, 1898.

[3] La riunione di Venere con Mercurio sembra dar luogo generalmente a grandissime difficoltà. Di ciò scrive il Warburg, dopo aver fatto notare le grandi difficoltà, spiegando la presenza di Mercurio nel nostro quadro: « Zufällig ist es selbst für die archäologische Forschung schwierig, einen Hermes, der sich mit der Venus zusammen auf einen kleinen rothfigurigen Kanne aus Athen abgebildet finde, ikonographisch genau zu bestimmen » (pag. 35).



Oggetti della tomba di Clemente IV in Viterbo

Frammenti di stoffa, decorazione del piviale, con la rappresentazione delle sette arti liberali



Oggetti della tomba di Clemente IV in Viterbo

Suggello di cera rossa - Pendagli sferici di rame completamente ossidati - Disco metallico contornato da filigrana con la figura di *S. Marcus* in vetro - Disco con ornati a filigrana con pietre - Disco metallico simile al primo con la leggenda *S. Joh. Baptista* - Due spille ossidate con la capocchia ornata di una pietra senza valore

l'enigmatico esercizio al quale intende, e che consiste nel disperdere la nebbia di tra gli alberi col caduceo. La spiegazione di tale occupazione non poteva essere meno difficile di quella della sua presenza. Colui che sciogliesse questo nodo porterebbe, io credo, un contributo essenziale all'interpretazione del quadro.

La soluzione di questo enigma è data d'un colpo dalla mia interpretazione. Poichè, se il quadro, secondo la mia ipotesi, rappresenta l'ingresso di Simonetta negli Elisi, *la presenza di Mercurio ci è di già spiegata dalla sua qualità di ψυχοπομπος, ossia di guida delle anime.* Ed il suo ufficio di guida dei morti non poteva esser meglio caratterizzato che da quella sua attitudine appunto che prima ci appariva tanto enigmatica, e che appunto consiste nello scacciare la nebbia sulla via della sua compagna.

Da questo punto di vista anche l'opinione del professor Venturi, che cioè Mercurio rappresenti propriamente Giuliano, acquista una grandissima verosimiglianza.[1] È certamente un bel pensiero quello di stabilire una relazione tra il Dio, che conduce come guida Simonetta agli Elisi, e Giuliano. Anche secondo il mio avviso questa figura, benchè non sia un vero ritratto, potrebbe ricordare Giuliano. Noto inoltre che anche il Venturi riconosce Simonetta nella centrale figura di Venere, al contrario del Warburg e di altri, che l'identificano con la cosiddetta Primavera.

Si può serbare in cose secondarie una diversa opinione, ma non dubito che si debba alla fin fine consentire nella mia interpretazione. Così si può, com'io ho già dimostrato nella mia dissertazione, spiegare la scena d'inseguimento in diverse maniere. In questa scena egli fu evidentemente inspirato, dalle descrizioni dei poeti classici e contemporanei, degli amori di Zefiro con Clori o Flora, e così pure dalla descrizione ovidiana della fuga di Dafne da Apollo (come il Warburg dimostra in modo convincente).[2] Tuttavia, secondo me, il Botticelli si è servito di questi miti in un modo affatto libero, riproducendoli secondo il suo intendimento.

Io credo d'aver indovinato il recondito pensiero del maestro, considerando il genio alato di sinistro aspetto, al cui soffio si piegano i robusti tronchi, come un genio sterminatore, e la nuda fanciulla ravvolta in un bianco velo come la ninfa Simonetta,[3] che sfugge appunto dalle sue braccia per salvarsi negli elisiaci campi dell'eterna primavera. Simonetta è adunque rappresentata nel nostro quadro sotto due aspetti. Una volta sotto quello della ninfa Simonetta, qual'essa appare nella *Giostra* del Poliziano, e un'altra sotto quello di Simonetta Cattaneo stessa, qual'essa era in vita, con la sofferente espressione de' suoi ultimi tempi.

È vero che ci sono degli argomenti letterari che c'indurrebbero a considerare questo gruppo come Zefiro e Flora, ma quelli che di così persuadono, sono costretti a contentarsi di uno Zefiro che è fuori di ogni tradizione. « Il più mite di tutti (i venti) è Zefiro, il nunzio della primavera, il maturatore delle messi, adorato quindi come un Dio fecondatore, il vento che dispensa nei Campi Elisi e nei giardini di Alcinoo, re de' Feaci, l'eterna frescura e l'eterna maturità de' frutti ». (L. Preller, *Theogonie und Götter,* Berlin, 1894, pag. 472). Essi devono inoltre dare una spiegazione dello straordinario contrasto tra questo agitato e violento episodio e la restante parte del dipinto affatto idillica. Il contrasto dev'essere stato cercato dall'artista e pure deve significar qualche cosa.[1]

La scena dell'avvenimento sono i Campi Elisi. Erra completamente il Marrai prendendo a questo proposito in considerazione i giardini delle Esperidi. La rappresentazione di questi giardini è strettamente collegata con Atlante ed Ercole, e non può essere immaginata senza questi. Inoltre in tal caso non si dovrebbe parlare delle tre Grazie, bensì delle tre Esperidi: Egle, Eritreia, Esperetura. Queste sono alcune volte nominate insieme, ma d'altra parte il loro numero varia da 1 a 11. Le Esperidi poi non sono rappresentate in gruppi uniti, ma sempre separate a una a una. D'altronde questo giardino non è descritto come un parco pieno di alberi carichi di frutta d'oro. Si parla invece d'un *solo* albero, intorno al quale s'avvinghia un serpente e che porta frutti d'oro custoditi dalle Esperidi (vedi le riproduzioni in Gerhard, *Gesammelte Akademische Abhandlungen,* tav. II, § XIV), Doveva esser tanto alieno il Botticelli dal rappresentare questi giardini, quanto invece gli era spontaneo rappresentare l'Eliso, i campi dei beati, il paradiso dei pagani. I Campi Elisi sono così descritti: « Le più molli aure spirano sempre in queste isole, sempre vi splendono sugli alberi maestosi frutta d'oro e fiori,

---

[1] Quest'opinione, già ricordata in modo affatto speciale dagli antecessori, viene confermata dall'incisione pubblicata dal Venturi, il quale anche ci comunica una sua idea verosimile, che la rappresentazione sia derivata da antico dittico amatorio, e richiama a prova il dittico queriniano del Museo di Brescia e la descrizione fattane da Papia grammatico.

[2] Vedi *Met.* d'Ovidio, I, 497, 527, 540, 553.

[3] Nella *Giostra* del Poliziano la ninfa Simonetta così si presenta a Giuliano:

Ivi sotto un vel candido gli apparve
Lieta una Ni fa, e via la fiera sparve.

[1] Non è vero che i fiori, i quali escono dalla bocca della fanciulla fuggitiva, cadano nel grembo della cosiddetta Primavera. Alcuni critici hanno dato molto peso a questo presunto fatto. La fanciulla fuggitiva e la Primavera si muovono in direzione affatto diversa e con affatto diversa misura: la Primavera, cioè, con passi misurati e la fuggente fanciulla con fretta turbinosa. Queste figure quindi, le quali non possono essere fra loro a contatto che un sol momento, sono affatto indipendenti l'una dall'altra. Le rose che riempiono il grembo della cosiddetta Primavera non hanno nulla a che fare coi fiori (d'una specie del tutto diversa) che escono dalla bocca della ragazza fuggente. Non se ne vede cadere neppur uno nel grembo della Primavera.



Oggetto della tomba di Clemente IV in Viterbo
Decorazione del paludamento con istorie della vita della Vergine e del Cristo

ed i beati se ne fanno corone per la testa e le braccia ». (Cfr. L. Preller, op. cit., loc. cit.

Il Marrai crede poi di farci sapere qualche cosa di molto nuovo ed importante tentando di dimostrare che il Botticelli non ha tolto l'argomento del suo quadro dalla *Giostra* del Poliziano, ma dai poemi d'Ovidio e di Lucrezio. Disgraziatamente lo ha già detto Julia Cartwright: « The subject of the picture..... is said to have been suggested to him by a passage of Lucretius : *El Ver et Venus,* etc. ». E il Warburg, incontrandosi con me, ha dimostrato che il Botticelli non si è inspirato soltanto alla *Giostra* del Poliziano, ma anche ai poemi d'Ovidio e di Lucrezio. Considerando ora che i *Fasti* erano uno dei principali argomenti intorno ai quali si svolgeva l'attività del Poliziano, come pubblico insegnante a Firenze, e che da un luogo del *Rusticus* del Poliziano risulta ch'egli non solo conosceva i versi che trovano riscontri nei dipinti del Bot-



Oggetti della tomba di Clemente IV in Viterbo
Mitra di seta con due bende - Cingolo di seta con pendagli di filo metallico
Cingolo di seta con cordoni

ticelli, ma che anzi li aveva ampliati servendosi quasi delle stesse figure, io credo molto verosimile che il Poliziano fosse il dotto consigliere del Botticelli (cfr. a questo proposito il Warburg). Naturalmente il Marrai è padronissimo di credere che il Botticelli si sia egli stesso poste innanzi le opere d'Ovidio e di Lucrezio, e che le abbia studiate fin che trovò alcune immagini che gli sembrarono adatte per rappresentarle in un quadro. Egli poi, seguendo fedelmente il suo poeta, dipinse un quadro colossale per mandarlo, come il signor Marrai forse pensa, all'esposizione di primavera a Firenze, nella speranza di trovare un compratore. Credo però che la maggior parte di quelli che conoscono i costumi degli artisti del Rinascimento penseranno altrimenti, e ammetteranno, col Warburg e con me, che il Poliziano, come dotto consigliere, fosse il mediatore tra il committente e l'artista. Che poi questi, come artista sovrano, si sia liberamente innalzato anche sopra i suggerimenti del Poliziano, è una cosa che vien da sè.

In generale non si riesce a metter totalmente da banda la tendenza, ingenerata, com'io presumo, dagli studi filologici, di considerare gli artisti del Rinascimento come un'emanazione degli umanisti contemporanei, o addirittura degli antichi scrittori. Al contrario, essi si rifacevano delle restrizioni loro imposte dai soggetti religiosi, approfittando degli esemplari forniti loro dalla mitologia greco-romana. Di fronte a questi essi erano liberi tanto quanto sono stati oggidì Moreau e Böcklin. Neppure può esser venuto mai in mente agli artisti del Rinascimento che la poesia fosse superiore alla pittura. Avranno piuttosto pensato il contrario.

Già Leonardo aveva detto: « La poesia sta alla pittura come l'ombra al corpo » (*Codex Vaticanus,* I, 2). Nel suo articolo: *Der griechische Mythus in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts* (*Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1892, pag. 12), a proposito appunto della *Nascita di Venere* e della *Primavera* del Botticelli, il dott. Carl Meyer rileva: « wie wenig der Maler vom Geiste der Antike erfasst oder vollends durchdrungen war ». E Berthold Riehl scriveva or non ha molto nella *Beilage zu Allgemeine Zeitung* (15 marz 1899): « ...in der Regel schaffen die Künstler *nicht,* was man gerade in der mittelalterlichen Kunst oft falsch verstand als Illustratoren gelehrten Kommentaren oder im engen Anschluss an einzelne Legenden ».

Devo infine rispondere a coloro i quali credono ch'io faccia troppo a fidanza col quattrocentista Botticelli in riguardo delle arcane associazioni d'idee ed intenzioni nel meraviglioso quadro della collezione del principe Pallavicini a Roma. Questo quadro, scoperto dal Venturi, ha suscitata fra gli studiosi di cose artistiche una vera agitazione. L'artista del XV secolo si mostra qui penetrato tutto d'impressioni moderne. Anzi, nessun moderno artista l'eguaglia nella veramente grande e semplice maniera con cui in questo quadro egli rappresenta il dolore nella figura d'una giovane donna che con la testa nascosta tra le mani siede singhiozzando davanti al chiuso portone d'un palazzo o tempio fiorentino. Davanti a un simile quadro molto si distendono i limiti per ciò che riguarda il diritto d'attribuire a un artista del Rinascimento recondite intenzioni ed associazioni d'idee. Egli può aver avuto dei secondi fini ed aver costruito dei misteri nei quali noi possiamo penetrare appena con tutta la nostra moderna acutezza ed ingegnosa agilità. L'ha egli, l'inglese poeta, penetrato? Il Warburg cita a proposito della *Primavera* le poetiche parole di Dante Gabriele Rossetti:

> « ..... *what mystery here is read*
> *of homage or of hope?*... . »

EMIL JACOBSEN.

XXXI. **Dittico d'avorio nella Biblioteca Barberini.** — Il dittico della Biblioteca Barberini, di cui parla il Davidson a pag. 825 della sua *Storia di Firenze,* può essere riguardato come saggio dell'arte fiorentina del secolo XI?

Risposta: Il dittico in questione non è un'opera del XI secolo, bensì un saggio, fra i più segnalati, dell'arte carolingia e perciò anteriore di quasi due secoli. A quest'epoca lo assegnarono giustamente già il Vezzosi (THOMASIUS, *Opera,* pag. XXVI) e il Gori (*Thesaurus,* III, 33 e segg.), vedendovi però la mano di un artista bizantino, ossia di un fiorentino ammaestrato dai bizantini. Ma di stile bizantino la nostra opera non presenta nemmeno le minime tracce (finanche il Cristo della *Trasfigurazione* sull'una delle due tavole non benedice alla maniera bizantina, bensì alla latina).

Eguale grandiosità di concezione, eguale libertà nello svolgimento della composizione, e tanta individualità nell'espressione del sentimento non si riscontrano nè nell'arte bizantina, nè in quella romanica dell'epoca posteriore, ma soltanto in quel periodo privilegiato dell'evoluzione dell'arte, a cui si dà il nome di « Rinascenza carolingia ».

Ad essa accennano particolarmente — per additar anche alle singolarità formali della nostra opera — i motivi nei panneggiamenti, derivati in ogni loro particolarità dall'antichità classica, e anche i tipi fisionomici, influenzati dai busti degli imperatori dell'ultima epoca dell'Impero romano. La figura dell'apostolo, per es., a sinistra della Vergine Maria, che alza la destra per proteggere gli occhi dai raggi abbaglianti che emanano dalla mandorla del Salvatore seduto sul trono in alto, è addirittura una concezione così perfetta come non ne può vantare un'altra tutta l'arte romanica di epoca posteriore.

E a questa datazione del dittico non contraddice neppure il testo a cui esso ora serve di coperchio.

Giacchè non tutto il testo (come suppone il Davidson), ma solo le due ultime pagine di esso datano dal secolo XI; il resto fu aggiunto nei secoli XIV e XV.

Probabilmente in occasione di questo rinnovamento del testo il codice fu rinchiuso fra le due tavole d'avorio che in origine avevano avuto un'altra destinazione, ed avevano servito ad altro uso.

C. DE F.

Altra risposta alle domanda XXXV: Le due tavolette eburnee, di cui offriamo la riproduzione fotografica, misurano cm. $24\,^1/_2 \times 16\,^1/_2$ e cuoprono l'evangeliario XI, 168 della Biblioteca Barberini a Roma. Pubblicate in modo assai imperfetto dal Vezzosi [1] nel suo commento alle opere del card. Tommasi, e dal Gori [2] e ancora più imperfettamente dal Lami, [3] esse erano state ritenute lavoro dell'età o della decadenza carolingia: il Gori, tra gli altri, assegnando il codice al IX secolo, era d'opinione doversi attribuire minore antichità alle coperte e ritenerle lavoro eseguito tra il X e l'XI secolo da un artista greco o da un allievo fiorentino di artista greco. Ma a contrastare le conclusioni del Vezzosi e del Gori apparve nella *Geschichte von Florenz* del Davidsohn [4] una noticina nella quale l'autore, manifestando l'opinione che il codice fosse opera del secolo XI, che le coperte fossero state fabbricate per il codice stesso e che quindi esse pure dovessero essere attribuite a quell'epoca, riteneva che l'avorio dovesse essere considerato saggio unico sì, ma squisito dello stato dell'arte della scultura in avorio a Firenze nell'XI secolo.

Prima di vedere se debba essere accettata l'opinione del Davidsohn, non sarà inutile che gettiamo un'occhiata sulle due tavolette ed esaminiamo per un istante le scene scolpitevi sopra.

Una di esse rappresenta l'*Ascensione di Gesù*, l'altra la *Pentecoste*. Nella prima il Redentore barbato, coi capelli bipartiti sulla fronte e spioventi sugli omeri, cinto di nimbo crocigero ascende al cielo seduto entro un cerchio sorretto da quattro angeli con le ali spiegate. Con la mano sinistra tiene un libro appoggiato su uno de' ginocchi, mentre con la destra benedice. In basso, sul monte Oliveto, rappresentato da quattro alberi che spiccano sul fondo della scena, Maria, vestita di tunica e pallio e cinta anch'essa di nimbo, in atteggiamento di orante, alza le braccia verso il Figlio, mentre gli Apostoli che la circondano, recanti chi un *volumen* chi un *codex* nelle mani, attoniti al miracolo, fanno gesti di stupore e di maraviglia. Notisi il primo degli Apostoli a sinistra della Vergine, che porta la mano destra al capo secondo ancora la maniera tradizionale di esprimere il dolore, come vediamo fino nei primi monumenti cristiani, nei sarcofagi e negli affreschi delle catacombe.

È questa del nostro avorio la tradizionale rappresentazione iconografica dell'*Ascensione* quale ci si presenta sempre per tutto l'alto Medioevo: negli intagli delle porte di Santa Sabina sull'Aventino, nelle miniature del Siriaco della Laurenziana, dipinto dal monaco Rabula, su ampolline greche del tesoro di Monza, nell'affresco della basilica inferiore di San Clemente (erroneamente scambiato dal Roller [1] e da altri per un'*Assunzione*), in avori della seconda età d'oro bizantina, nella pala d'oro di Venezia, ecc., ecc.; rappresentazione che, del resto, non è la traduzione letterale della parola dei *Fatti degli Apostoli* come ci si rivela, ad esempio, nella miniatura della famosa Bibbia di Carlo il Calvo conservata in Roma nel monastero di San Paolo fuori le mura.

Più fedele alla parola dei libri sacri si mostra invece la rappresentazione della *Pentecoste* che è sull'altra delle tavolette Barberini.

Si legge nei *Fatti degli Apostoli:* (II, 1-4) « E come il giorno della Pentecoste fu giunto, tutti erano insieme di pari consentimento. E di subito si fece dal cielo un suono, come di vento impetuoso che soffia, ed esso riempiè tutta la casa, dove essi sedevano. E apparvero loro delle lingue spartite, come di fuoco; e ciascuna di esse si posò sopra ciascun di loro. E tutti furono ripieni dello Spirito Santo, e cominciarono a parlar lingue straniere, secondo che lo Spirito dava loro a ragionare ». Ed ecco, infatti, nella parte superiore del nostro avorio gli Apostoli seduti in semicerchio e rappresentati in vari atteggiamenti a discutere, mentre dall'alto partono, come da una raggera, altrettanti raggi simili ad aste lanceolate che vanno a toccare la testa di ciascuno di loro. Al disotto, in due medaglioni, i busti di due santi, certo i patroni della chiesa per la quale l'avorio fu fatto, vestiti di dalmatica e stola, con le teste cinte di nimbi e recanti nella mano sinistra un libro mentre l'uno di essi porta la destra al petto e l'altro benedice.

Ambedue le tavolette sono incorniciate da un ornato che ricorda quello di un avorio (rappresentante l'*Ascensione*) dell'antica collezione Spitzer, avorio dell'XI secolo, imitato da un modello bizantino. [2]

Descritte sommariamente le nostre sculture, vediamo quali elementi cronologici si possano desumere dallo studio del prezioso cimelio. Il codice proviene da Firenze e appartenne un tempo alla chiesa episcopale della città; contiene brani di Evangeli *quae leguntur per totum annum in Missa*, preceduti da un'orazione in onore di San Zenobio, vescovo fiorentino, e da altri brani di Evangeli che si cantavano durante le proces-

[1] Tomo V, pag. XXVII e segg.

[2] *Thesaurus*, ecc., ecc., vol. III, pag. 33 e segg.

[3] *S. Ecclesiae florentinae Monumenta*, tomo II.

[4] Berlino, 1896, pag. 825-6.

[1] *Les catacombes de Rome*, vol. II, pag. 356.

[2] Cfr. MOLINIER: *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, vol. I, *Ivoires*, pag. 159.

sioni nei quattro giorni precedenti la festa di San Giovanni Battista in diversi punti della città — *ad portam S. Petri* l'evangelo di Matteo, *ad pontem veterum* (*sic*) quello di Marco, *ad portam S. Pancratii* quello di Luca e *ad portam S. Iohannis Baptiste* quello di Giovanni.

un'altra mano o forse di più mani contemporanee è la scrittura del codice da carta 15 a carta 62v. da riportarsi, mi sembra, tra la fine dell'XI secolo e il principio del XII.

Due carte di due altri amanuensi presentano il tipo



Coperta eburnea d'un Evangeliario. Biblioteca Barberini, Roma

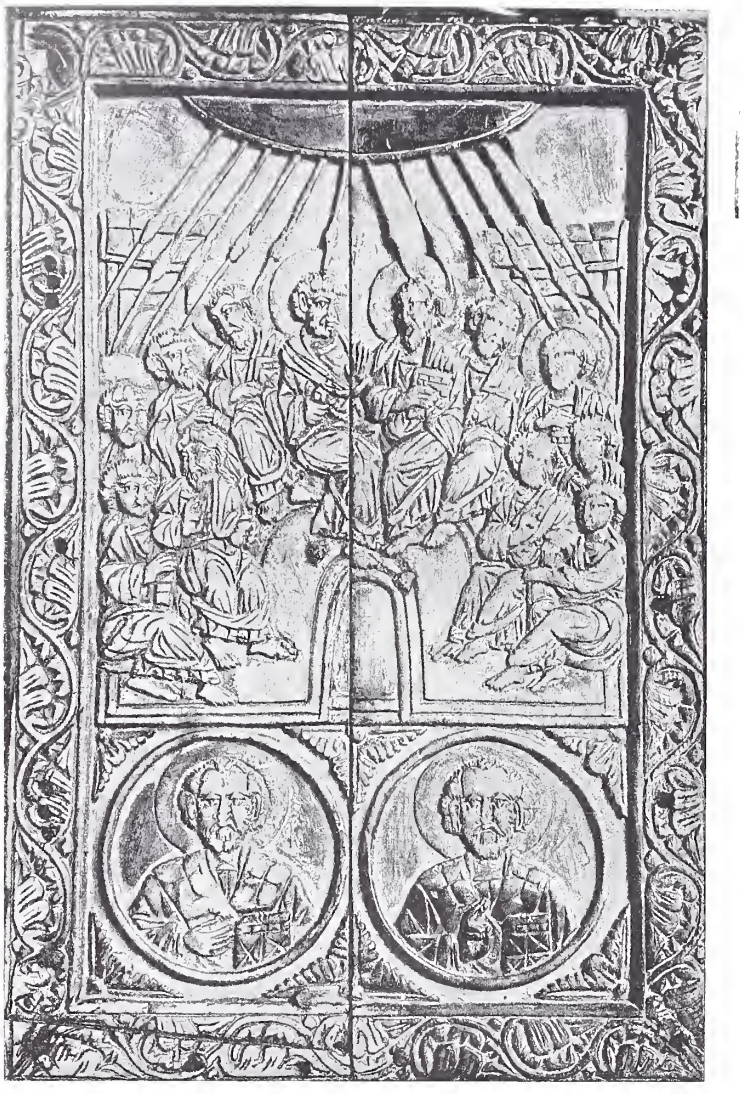
Consta di carte 64 nelle quali scrissero mani diverse in epoche diverse.

Precede da carta 1 a carta 8 un quinterno in scrittura gotica con la notazione musicale, che attribuirei al secolo XIV; il resto del codice è in minuscola così detta *romana* con intestazioni in lettere capitali e onciali e vi si distinguono più mani. Quella del quinterno da carta 9 a carta 15 v., e che ritroviamo poi per alcune righe soltanto nell'ultima carta del codice, si distingue anche per un colore d'inchiostro molto più pallido, mostra tutte le peculiarità grafiche della minuscola seriore che palesa l'influenza gotica, e risale indubbiamente agli ultimi anni del secolo XII. Di della minuscola meno tarda (specialmente per ciò che riguarda la forma della scrittura, più rotonda, e il trattamento dell'*s* in fine di parola), e andrebbero forse attribuite senz'altro all'XI secolo, se il loro contenuto non ci obbligasse a stabilire un termine *post quem* che deve farle assegnare fuor di dubbio al principio del XII secolo. [1]

Concludendo: il codice fu scritto certo tra la fine dell'XI secolo e il principio del secolo seguente, du-

[1] Le due carte contengono due bolle dirette da un *P. episcopus servus servorum Dei* al popolo e al clero fiorentino. Poichè la formula *servus servorum Dei* incomincia ad apparire con Gregorio VII

rante il quale furono aggiunte le due carte con le due bolle (che può darsi siano state anche scritte sopra fogli bianchi del codice stesso), e più tardi ancora traccia della sua mano. Due secoli dopo fu anteposto al codice il quinterno in minuscola gotica o probabilmente fu sostituito con questo un altro che aveva lo



Coperta eburnea d'un Evangeliario. Biblioteca Barberini, Roma

il quinterno delle carte 9-15, lo scrittore delle quali, trovando bianca mezza pagina in fine, lasciò anche lì stesso contenuto e che per l'uso andava forse distruggendosi.

Questa la cronologia approssimativa del codice; ma quando furono applicate le coperte d'avorio al codice stesso? Anche qui non possiamo stabilire con certezza che un termine *ante quem,* fornitoci da una lettera che si trova conservata in un foglio volante entro il ms.; lettera con la quale Don Diego de Franchi, visitatore

(1073-1085), esse evidentemente non possono essere che di papa Pasquale II che pontificò dal 1099 al 1118.

La prima di esse porta in fondo: *Data Laterani III Idus Martii centesimo..... XII anno.*

Si vede che il trascrittore non potè o non seppe leggere la datazione esatta e lasciò una lacuna. La bolla pubblicata dall'Ughelli (*It. sacr.,* III, 88) è registrata dallo Jaffé (*Regesta pont. rom.,* Loew. I, 750) al 13 marzo di uno tra gli anni 1101-1116, e noi dobbiamo porla al 1112 se leggiamo qui: *millesimo centesimo duodecimo,* o al 1111 se riteniamo che debba intendersi nella datazione: *XII anno* (*pontificatus eius*).

La seconda a carte 63v.-64 r. termina: *Data laterani, V Nonas Martii Indictione VIIII;* ora, la IX indizione cade due volte durante il pontificato di Pasquale II: nel 1101 e nel 1116, e infatti nel 1116 troviamo appunto sotto la data del 3 marzo la bolla di Pasquale II riportata nel nostro codice e pubblicata dall'Ughelli (op. cit., III, 90). Vedi Jaffé (Loew. I, 761).

La scrittura delle due carte del codice è quindi posteriore a questa data, e probabilmente la trascrizione della seconda bolla è dovuta a una mano che conservava ancora le abitudini grafiche di un'epoca un poco più antica.

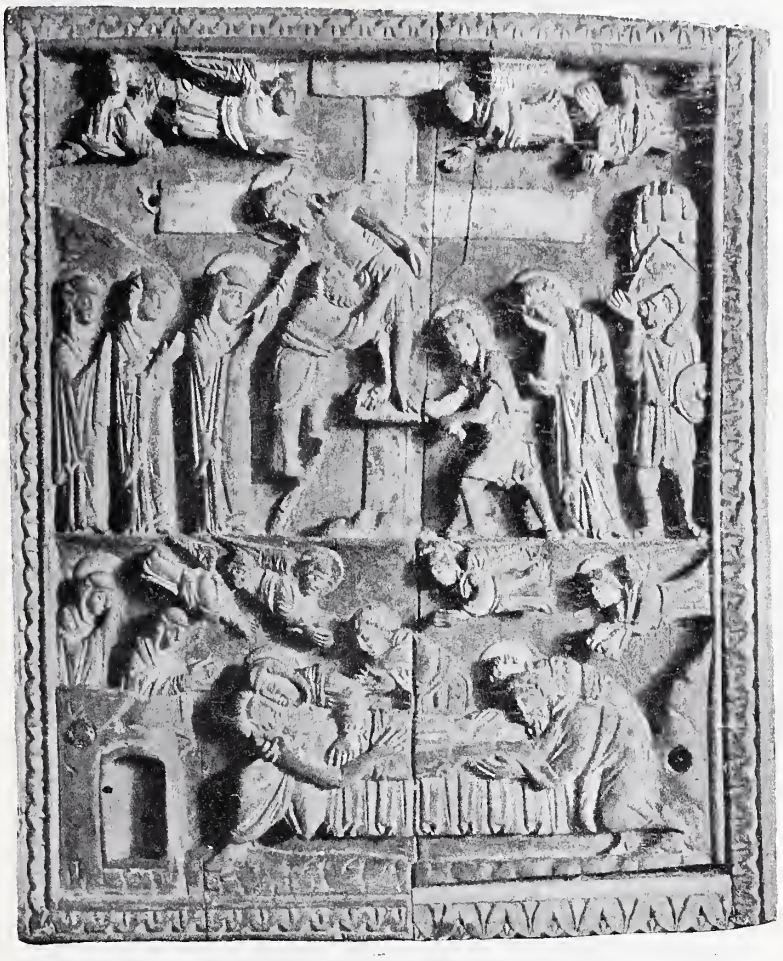
delle Religiose di Vallombrosa, accompagnava il codice che inviava in dono al cardinale Francesco Barberini, nipote di papa Urbano VIII.

Ecco la lettera:

Eminentissimo e reverendissimo Padrone,

Con la venuta del nuovo abbate di S. Prassede comparisco io il più basso ma il più devoto, et obbligato servo, a riverire il manto di V. Em. avido di perseverare nel grado dei suoi favori, e della servitù, alla quale si degnò inalzarmi mentre fui presente a servire ai suoi cenni. Il detto Padre reca seco un pegno della maggiore antichità ecclesiastica, che fusse in questa città, della quale V. Em. dopo il santissimo Zio è il più sovrano cittadino di nascita: è un libro di Evangelij, dal Sig. Carlo Strozzi e da Mons. vescovo Venturi stimato di antichità avanti il Mille: vi si vede la distincione delle quattro porte di Fiorenza alle quali si leggevano nelle processioni quattro Evangelj spettanti al protettore S. Giov. Batt. E nella festa di esso sono le tre messe, che si costumavano primitivamente, si come si vede nella Biblioteca Vaticana nell'Ordinario del Papa S. Gregorio Magno. Vi sono moltissimi passi della lettera, secondo il nuovo restauro fatta nei Messali da Sua Santità.

Nelle coperte (le quali per riguardo dell'antichità ho voluto che rozze pervengano nelle mani di V. E.) sono habiti sinceri di santissime Imagini. Io l'ho revocato dalle mani di gentucce secolari che non lo conoscevano e prego V. E. a congiungerlo con altre degne reliquie della sua Bibliotheca. E con profonda reverenza inchino gli oblighi che le professo.



Scultura in avorio. Museo di Classe, Ravenna

Fiorenza il primo gennaio 1641.

Di V. E. Rev.ma

servo infimo

Don Diego de Franchi

Visitatore delle Religiose di Vallombrosa.

Ora, null'altro risulta dalla lettera riferita sopra all'infuori di questo: che il codice era, non più in possesso della chiesa fiorentina, ma in mano di privati, da prima che pervenisse ai Barberini; in secondo luogo che gli avori furono sovrapposti al codice avanti il 1641; ma noi manchiamo di qualunque criterio per determinare

quando, prima del 1641, questa unione degli avori al codice sia avvenuta, e quand'anche l'avessimo, non riusciremmo a sapere quanto tempo prima gli avori sovrapposte al codice appunto perchè apparvero bene adattabili, a causa del medesimo formato, ad esso, e noi abbiamo una serie innumerevole di casi in cui si



Scultura in avorio. Museo di Classe, Ravenna

fossero stati scolpiti. Al Davidsohn sembra invece che si possa stabilire l'una cosa e l'altra e ritenere che, siccome le tavolette hanno le stesse dimensioni [1] del codice, esse fossero eseguite a Firenze nel secolo XI, dove e quando l'evangeliario fu scritto.

Come l'identità delle dimensioni del codice e delle due tavolette sia un argomento per sostenere che queste fossero fabbricate apposta per quello, noi non sapremmo vedere; è evidente che non si potevano adattare a coprire la rilegatura di un codice due avori che fossero stati di dimensioni troppo diverse da esso, nè si può dire che il formato dell'evangeliario sia di proporzioni fuori dell'ordinario, nè, d'altra parte, che le proporzioni delle tavolette differiscano da quelle ordinarie dei dittici: è ovvio che le due tavole furono fecero fungere antichi dittici da coperte di libri sacri e soprattutto di evangeliari.

Anzi, che i nostri avori abbiano formato un tempo un dittico sacro, come già suppose il Vezzosi, non c'è da dubitare: basterebbero a farcene certi i dodici fori che a tre a tre si corrispondono perfettamente sui margini interni delle tavolette, e pei quali doveva un tempo passare il filo metallico che serviva da cerniera.

Poichè dunque non c'è alcuna prova che gli avori sieno stati fabbricati per l'evangeliario, noi possiamo, non vincolati in tal modo a nessuna determinazione di luogo e di età, esaminare i caratteri delle sculture del dittico e vedere a quali monumenti simili si debba ravvicinarle, a fine di attribuir loro con approssimazione una data.

Qualunque cosa possa pensare in contrario il Davidsohn, si manifestano ad evidenza nelle due sculture caratteristiche bizantine: noterò soltanto il tipo della Vergine, rappresentata come orante, il tipo del Cristo

[1] Le due placche eburnee hanno, del resto, le stesse dimensioni delle coperte di legno che furono applicate posteriormente al codice (cm. $24\ ^1/_2 \times 16\ ^1/_2$), e non, con esattezza, quella dei fogli di pergamena (cm. $22\ ^1/_2 \times 15\ ^1/_2$).

prettamente bizantino, gli angeli che sorreggono pure alla maniera bizantina la mandorla entro cui troneggia il Redentore, i partiti di pieghe di alcune vesti (della Vergine e degli Apostoli nell'*Ascensione*) tirate in basso come da pesi, e di alcune altre (del Cristo nell'*Ascensione* e degli Apostoli nella *Pentecoste*) attorte o svolazzanti intorno alla vita o sotto i ginocchi, i libri con intagli a punta di diamante per significare le coperte gemmate, [1] ecc. ecc.

Ma non soltanto forme di un'arte in decadenza, se pur non già morta, mostra il nostro avorio; esso presenta le forme antiche trattate con tutto quello spirito, quella libertà e anche quella rozzezza che sono proprie di un'arte nuova e che ci si palesa anche in altri monumenti simili.



Scultura in avorio. Museo di Classe, Ravenna

C'è tutto un gruppo d'avorî, — non ancora illustrati, ma che formerebbero interessante soggetto di studio — i quali, mentre non possono dirsi opere a dirittura di scalpello greco, appaiono copie o imitazioni di avori

[1] Sembrò al Gori che quegli intagli formanti una o più X significassero il monogramma del Cristo, l'iniziale di Χριστός; è un errore: abbiamo frequentissimi esempî di solchi disposti ugualmente o similmente sulle coperte col solo intento di esprimere legature lavorate e ornate con smalti e con gemme.

bizantini eseguite nel periodo immediatamente successivo alla seconda età d'oro di quell'arte, e mostrano al tempo stesso tutto l'influsso delle prime forme dell'arte romanica, barbara, ma già così forte nelle più antiche manifestazioni.

Orbene, con questi avori che dovettero essere eseguiti tra la fine del XII e il principio del XIII secolo e di cui a Ravenna si conservano nel Museo di Classe due belli esemplari che sono qui riprodotti, noi crediamo debba essere aggruppato il dittico di cui ci siamo occupati. [1]

Potrà essere sufficiente uno sguardo gettato sugli avori conservati a Ravenna e su quello Barberini per notare subito la somiglianza che essi presentano: con-



Scultura in avorio. Museo di Classe, Ravenna

frontisi, per esempio, il tipo del Cristo nella scena del transito della Vergine e il suo atteggiamento nella tavoletta che le fa riscontro, col Cristo della nostra *Ascensione;* confrontisi la maniera stessa onde è tagliata l'ala e intagliata negli angeli che sorreggono le due mandorle del Cristo e in quelli della *Natività;* confrontisi il modo simile come è espressa la parete della sala, aprentesi dietro il Cristo che s' invola con l'anima

[1] Di tale avviso, tornato a esaminare gli avori, e anche il Venturi, che mi fu guida in questo studio, e m'indica ora un avorio della raccolta Stroganoff e due tavolette per legature del Museo del Louvre, come facenti parte del nostro gruppo.

della Madonna nell'avorio ravennate e dietro gli Apostoli nella scena della *Pentecoste;* si paragonino inoltre i tipi degli Apostoli che circondano il letto della Vergine con quelli dell'*Ascensione* e della *Pentecoste;* si noti il modo caratteristico di volgere la mano nel Centurione della *Deposizione,* nell'Apostolo che è con l'incensiere presso il letto della Vergine, e in quell'altro che è nella terza fila alla sua sinistra nell'*Ascensione;* e si noti, sopra ogni altra cosa, il movimento che anima tutte queste scene, e che si rivela nella molteplicità e nella vivacità degli atteggiamenti in cui si mostrano gli Apostoli, sia che essi circondino il corpo del Cristo o il letto della Madonna, sia che discutano tranquilli, o stupefatti assistano all'Ascensione del Cristo.

Degna in fine d'osservazione la maniera di trattare i capelli quale apparisce nelle teste degli Apostoli, che sembrano ricoperte di una parrucca formata di spille, e tutto quel profondo intagliare, quel penetrare con solchi intensi nei corpi, quell'amore del segno così fortemente marcato, che dà uno stesso carattere agli avorî ravennati e al barberiniano.

A me sembra dunque che questo non possa essere scompagnato da quelli e che tutti debbano essere attribuiti a quel periodo in cui alle forme bizantine, eredi di quelle della seconda età d'oro, si andava sovrapponendo in Italia l'espressione e la robustezza dell'arte romanica. E ciò spiega come lo scultore dell'avorio Barberini, mentre, specie in alcuni particolari, si dimostra barbaro e umile imitatore, sappia poi raccontare con vivacità ed esprimersi con vigore.

Che il nostro avorio provenga anch'esso da Ravenna non oserei affermare; non è improbabile che a Ravenna, dove così vive e così tenacemente dovevano mantenersi le tradizioni bizantine, vi fosse una scuola o una bottega da cui uscissero questi lavori d'imitazione d'altre opere tanto pregiate in un tempo più antico; ma può anche darsi che esso sia stato eseguito in altro paese: mi sembra però difficile che sia da ritenere lavoro fatto in Toscana, dove l'arte romanica, maggiormente sviluppata che altrove, si manifestava con forme differenti da queste.

Così pure non è possibile determinare se gli artisti di quegli avorî fossero greci o latini; certo essi imitavano da modelli bizantini e avevano dinanzi agli occhi forme romaniche. Potevano essere indifferentemente greci o latini, siccome li vediamo infatti ora porre una iscrizione greca ai lati della testa del Cristo in cattedra, ora scolpire il Redentore e i Santi benedicenti alla latina, ora alla greca.

E per tornare al nostro evangeliario, doppiamente interessante per la paleografia e per la storia dell'arte, è probabile che il dittico sacro, già consunto dai baci o dall'uso, ma non ancora spezzato e restaurato in basso, gli fosse sovrapposto quando nel secolo XIV fu aggiunto o sostituito il primo quinterno del codice; forse anche gli fu applicato più tardi, ma prima sempre che il cimelio arrivasse nelle mani delle *gentucce secolari* di Don Diego de Franchi.

ETTORE MODIGLIANI.

DOMANDE REPLICATE.

XXXIII. **Ritratto di Giuliano de' Medici.** — Vorrei sapere se sia definitivamente da preferirsi o il ritratto di Giuliano de' Medici, esistente a Bergamo, o l'altro della R. Galleria di Berlino. Dopo tante controversie, a riguardo di que' due ritratti, non so più a quale opinione attenermi.

X. Y. Z.

XXXIV. **Notizie su Gaspard e Nicolas Van Eyck.** — Ho acquistato due quadri di un valore incontestabile. Rappresentano feste campestri, una delle quali avviene sul ghiaccio. Recano la scritta: I. C, V. EXCK — 1683. ROMA, Come *Gaspard Van Eyck* morì nel *1673* e *Nicolas Van Eyck* nel 1677, si deve in modo assoluto escludere la partecipazione di questi due maestri all'opera. Si domanda se esistano dipinti firmati da quel maestro fiammingo, e se ci sia rimasta in Roma alcuna notizia particolare del suo soggiorno.

L. MAETERLENEK.

XXV. **Dipinti su rame.** — Giovanni Morelli scrisse che « nessun pittore italiano dipinse su rame prima della fine del secolo XVI ». È giusto?

G. P.

XXXVI. **Circa i cartellini del Giambellino.** — Giovanni Morelli scrisse che « tutti i cartellini del Giambellino in *carattere italico* sono in generale falsi; e che nelle iscrizioni autentiche, apposte da lui stesso ai suoi quadri, l'una delle due *L* è sempre fatta più alta dell'altra, e solo nei cartellini ritoccati la *L* più alta non di rado venne accorciata dal restauratore, cosicchè tutte e due le *L* hanno, giusta le regole dei calligrafi, la medesima altezza ». È vero?

G. P.

XXXVII. **Un ritratto del Velasquez.** — Oltre il potentissimo ritratto del *ruvido e saturnale* Innocenzo X, Casa Doria possiede l'abbozzo del ritratto d'un fanciullo, che fu attribuito a Van Dyck. Anni fa il principe Doria, accogliendo un'ipotesi che io espressi, sostituì al dipinto il nome del Velasquez, e la stessa ipotesi fu da altri bene accolta. Riproducemmo a pagina 124 del precedente fascicolo il bellissimo ritratto, con la speranza che alcuno ne studî o spieghi l'esser suo. È l'abbozzo di uno dei ritratti dei figli di Filippo IV di Spagna? Sappiamo che, oltre quelli dell'infante Don Baltasar Carlos, ne dipinse altri di Fi-

lippo Prospero; ma ci mancano i mezzi per determinare quale possa essere qui rappresentato.

V.

NUOVE DOMANDE.

XXXVIII. **Altro ritratto del Velasquez.** — In una casa privata di Roma trovasi il ritratto di cardinale, qui riprodotto, tutto simile nella tecnica all'autoritratto del Velasquez esistente nella Galleria Capitolina. Chi rappresenta? Sappiamo che il Velasquez fece il ritratto del cardinale Gaspar de Borgia (ora a Francoforte), del cardinale Rospigliosi (ora a Monaco), e del maggiordomo del papa (quello venduto alla vendita Salamanca nel 1875). Il Curtis cita anche altri ritratti di cardinali esistenti in collezioni private straniere, non questo.

A. V.

XXXIX. **La data della pittura del Boltraffio a Sant' Onofrio.** — Desidero conoscere se gli studiosi romani, anche ricercando chi sia il committente il quale è ritratto nella Madonna del Boltraffio a Sant' Onofrio, possano trovar modo di determinare la data approssimativa di questo monumento pittorico.

G. C.

XL. **Tavolette funebri (?).** — A tergo di un ritratto nel Museo Poldi-Pezzoli in Milano, come di un altro che fu esposto nel *Burlington Fine Arts Club* di Londra, è dipinto un teschio. Quale fu l'uso di quelle tavolette?

G. C.

XLI. **Avorî carolingi del Museo del Louvre.** — Nelle due scene in alto delle coperte d'avorio esistenti nel Museo del Louvre, ascritte ai tempi carolingi, il Westwood ha supposto che sia rappresentato il Cristo in atto di predicare a sei apostoli. È proprio così?

G. B.

XLII. **L'opera del Pinturicchio a Orvieto.** — Vorrei conoscere con determinatezza quali lavori abbia eseguito il Pinturicchio a Orvieto.

G. B.

XLIII. **Disegni a tergo della tavola di Sebastiano del Piombo a Viterbo.** — Di chi sono i disegni a tergo della «Pietà» di Sebastiano del Piombo, che si vede nel Museo comunale di Viterbo?

G. B.

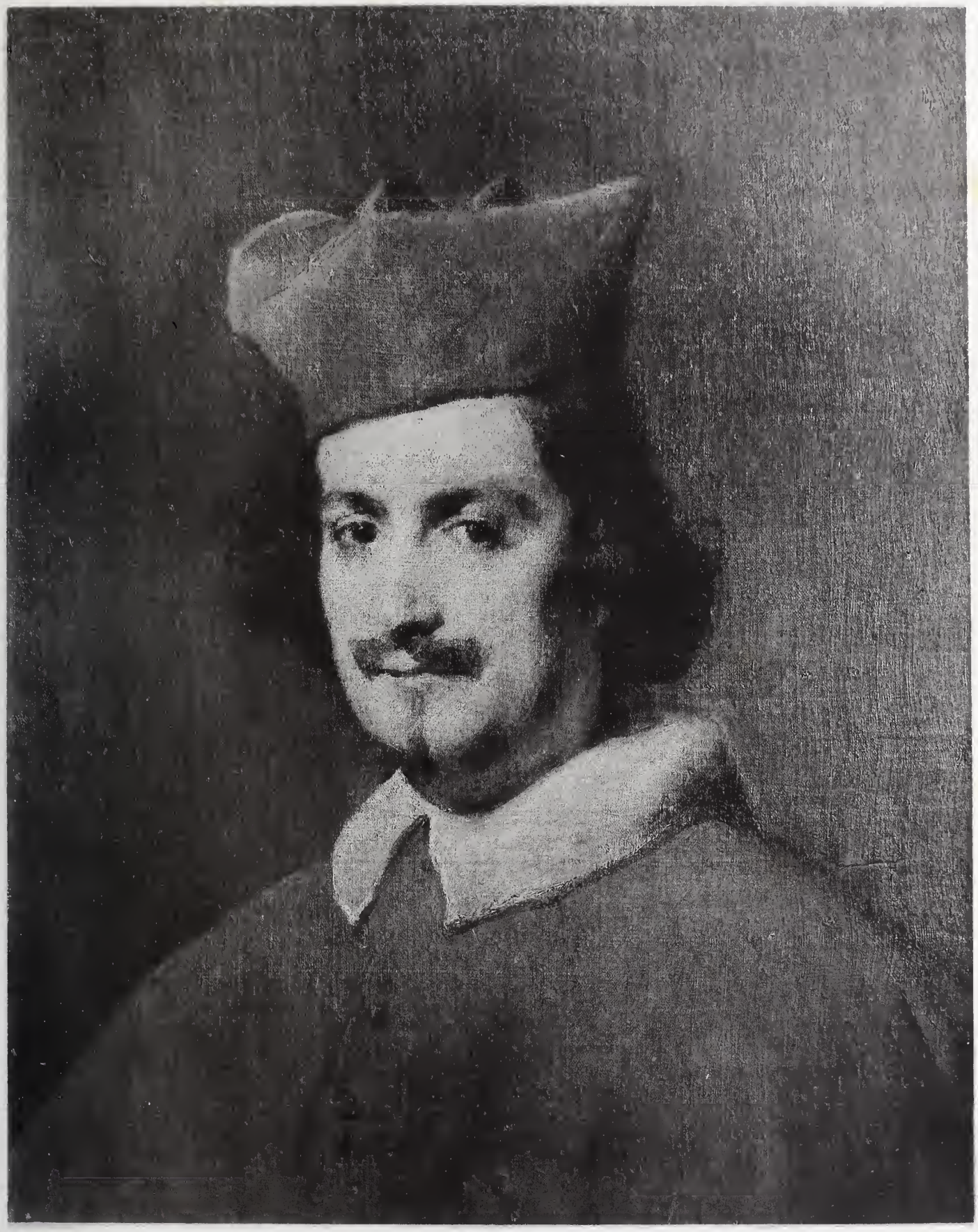
XLIV. **L'"Annunciazione" ascritta al Botticelli nella Galleria Barberini in Roma.** — Devesi escludere dal novero delle opere del Botticelli, come vogliono i critici più recenti?

E. M.

Per i lavori pubblicati nell'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI - DOMENICO GNOLI, *Direttori.*

Roma — Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



RITRATTO DEL VELASQUEZ (Collezione privata romana)

ADAMO ED EVA

SUI COFANETTI D'AVORIO BIZANTINI

IN OCCASIONE DEL XII CONGRESSO INTERNAZIONALE
DEGLI ORIENTALISTI IN ROMA.

PREDILEZIONE grandissima ebbe l'antica arte orientale per certa decorazione a rosette, di cui formava spesso delle lunghe serie, che a mo' di cornici attorniavano i quadri. Gli scavi ne' vetusti palazzi reali di Ninive e di Persepolis [1] ci hanno insegnato che tali incorniciature furono eseguite in ogni sorta di materiale: non solamente le vediamo nei rilievi di bronzo, dove la natura stessa della materia invitava all'uso delle rosette, che si fanno tanto facilmente col punzello, ma anche nei tegoli levigati, che hanno servito a parare i muri, nelle sculture di pietra, nelle opere di tessitura o di ricamo. A dire il vero, di stoffe con queste decorazioni non se ne sono conservate, ma qualche rilievo dissotterrato riproduce con un'esattezza scrupolosa gli ornamenti dei vestiti, come, ad esempio, quello che si vede sull'abito di un eunuco del seguito del re Assurnaziopal. [2]

In Grecia queste incorniciature a rosette non le ritroviamo che ne' tempi più remoti; ne fece uso qualche volta l'arte micenea per circondare delle lastre piene di ornamenti.[3]

Quando, presso a poco due millennî dopo l'erezione del palazzo di Assurnaziopal, il doge Pietro Orseolo II fece riedificare il duomo di Torcello, uno degli artisti scolpì il marmo riprodotto dal Cattaneo,[4] che ha nel mezzo due pavoni beventi ad un pozzo, rappresentazione simbolica usitatissima nell'antica arte cristiana. Anche qui le figure stanno dentro una cornice di rosette. È possibile che esista una connessione fra il marmo veneziano e le antiche sculture orientali, che hanno lo stesso sistema di decorazione?

Il rilievo di Torcello certamente fu copiato da uno di que' cofanetti di legno rivestiti di avorio o di osso, che al tempo di Pietro Orseolo erano in voga. Di essi i più antichi e migliori furono fabbricati a Costantinopoli, molti altri sembrano essere imitazioni di opere bizantine fatte nell'Occidente. L'esemplare conservato nel Museo di Pisa,[5] del quale qui

[1] V. PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, II, pag. 415; V, pag. 675 e segg.

[2] V. LAYARD, *Monuments of Niniveh*. London, 1849, tav. 5, 47.

[3] V. PERROT et CHIPIEZ, op. cit., VI, pag. 543, 544.

[4] V. CATTANEO, *L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, pag. 284; ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, tav. 229, 243.

[5] Vedi A. VENTURI, *Le Gallerie Nazionali*, III, pag. 261, tav. 4.

riproduciamo la faccia laterale lunga (Fig. 1), è probabilmente di queste imitazioni occidentali. In tutti i cofanetti le file di rosette sono l'elemento principale dell'ornamentazione. Ad altri dotti, che conoscono lo sviluppo dell'arte nell' Oriente, tocca di giudicare se probabilmente non fosse mediante i prodotti della tessitura o della metallurgica persiana che la conoscenza dell'antico sistema di decorazione orientale pervenne agli artisti bizantini del secolo IX, che per i primi lavorarono tali cofanetti d'avorio.

Ma non dobbiamo passar sotto silenzio una differenza essenziale che passa tra le opere bizantine e quelle antiche orientali: qua le rosette sono semplicemente messe in fila l'una appresso all'altra, là ogni rosetta è cinta da un cerchio e nei coni tra i cerchi osservansi delle foglie lanceolate, di modo che le rosette vengono ad essere concatenate tra loro, e

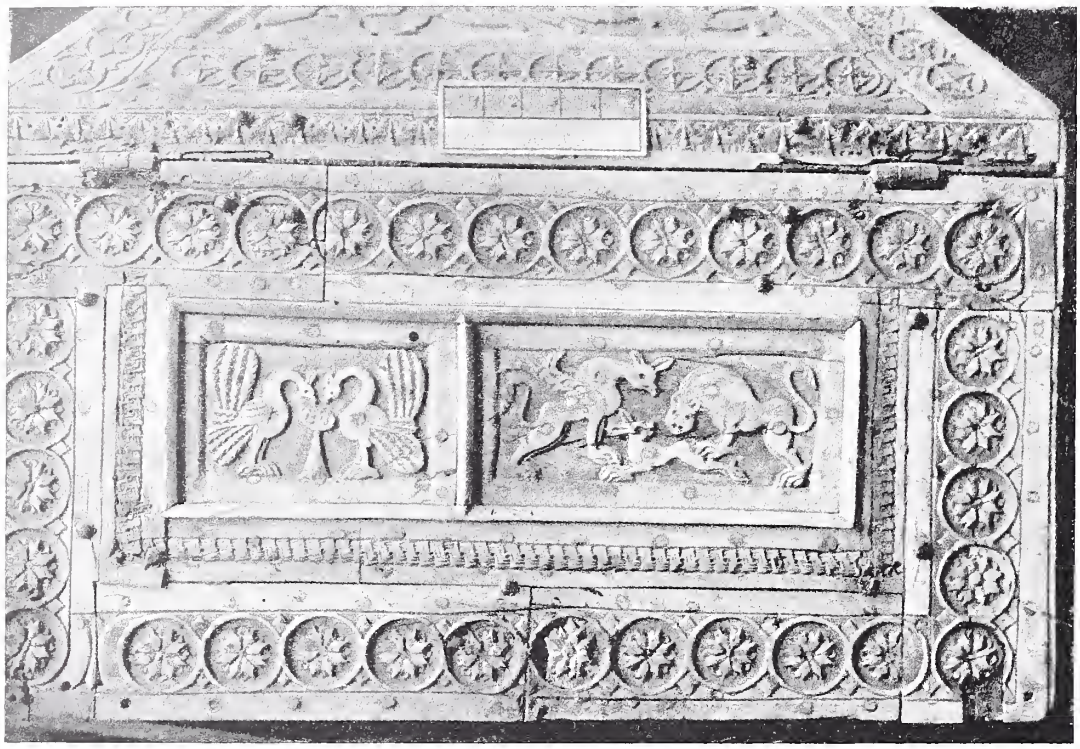


Fig. 1ª. — Cofanetto pisano. Faccia laterale lunga

l'ornamento ne risulta più organico. Si sente in questa trasformazione come un soffio dello spirito greco, che pur vediamo manifestarsi ugualmente nelle opere degli artisti micenei, i quali hanno anch'essi fatto diversi tentativi di collegare le rosette tra loro.[1]

Gli altri ornamenti che, oltre le file di rosette, costituiscono la decorazione dei cofanetti bizantini, derivano da monumenti greco-romani di metallo prezioso, di cui Costantinopoli possedeva una quantità enorme prima del sacco fatale del 1204, e questi prodotti dell'oreficeria antica hanno fornito agli scultori di avorio bizantini il modello non solamente per la decorazione, ma anche per i rilievi figurati [2] da mettersi nel mezzo delle cornici di rosette, dove vediamo generalmente delle composizioni o delle figure isolate tolte al patrimonio dell'arte classica pagana.

Quanto fossero in voga que' cofanetti colle rappresentazioni profane lo prova il fatto che almeno 30 esemplari completi e dei frammenti di altri 20 esemplari si sono conservati fino

[1] V. PERROT et CHIPIEZ, op. cit. VI, pag. 535, 540, 552,

[2] Vedi GRAEVEN, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerköchsten Kaiserhauses*, XX, 1899, pag. 5 e segg.

ad oggi.[1] Il numero dei cofanetti dello stesso genere, che invece di riprodurre delle figure profane hanno dei soggetti cristiani, è molto scarso. Finora non ho potuto rintracciarne che quattro esemplari, uno con mezze figure di santi, gli altri con scene della vita di Adamo ed Eva. La ragione per cui si preferiva questo soggetto è certamenente il riguardo al gusto dei compratori, ai quali piaceva di vedere sui cofanetti delle figure ignude. E soltanto la storia della creazione dava agli artisti la possibilità d'accontentare il gusto del pubblico, una volta che — forse per influenza del clero — le rappresentazioni profane dovevano essere sostituite da cristiane. Un fenomeno analogo troviamo nell'arte inglese. Chi percorra in Inghilterra un Museo che contenga dei lavori dei primi decenni del nostro secolo sarà sorpreso del numero eccessivo delle statue di Eva. Il fatto si spiega con quel rigorismo degl'Inglesi, che fino agli ultimi tempi non permetteva agli scultori di rappresentare ed esporre altra donna ignuda.

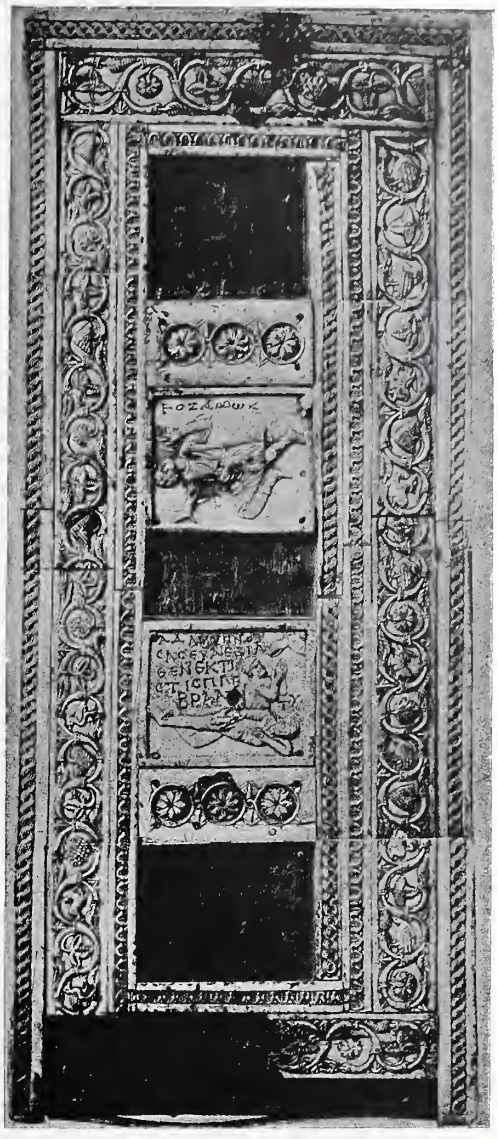


Fig. 2ª. — Cofanetto del Museo di Darmstadt. Coperchio

Uno solo dei tre cofanetti colle figure dei protoparenti è stato pubblicato[2] e appartiene al Museo di Darmstadt (Fig. 2-6). Il secondo esemplare è di proprietà del Rev. Monsignor Bethune e fu esposto nel 1882 nella cosiddetta « *Evan exhibition* » del South-Kensington Museum, dove furono fotografate le due faccie laterali corte (Fig. 7, 8). Del terzo esemplare non conosciamo che la fotografia di una faccia laterale lunga, fatta nel 1892-93, quando il possessore, il sig. Ernest Irroy di Rheims, l'aveva mandato all' « Esposicion Historico-Europea » di Madrid (Fig. 9). Questo cofanetto distinguesi essenzialmente dagli altri: invece del coperchio scorrevole ne ha uno a ribalta, che ha la forma d'una piramide tronca; le sue dimensioni, poi, sono assai più piccole di quelle degli altri cofanetti, sì che non può contenere che poche scene della vita di Adamo ed Eva, mentre che gli altri ne hanno una lunga fila.

Sul coperchio del cofanetto di Darmstadt vi erano originariamente quattro tavolette, delle quali due si sono smarrite, ma le due conservate ci permettono di determinare quali fossero le rappresentazioni mancanti. A destra della figura di Abele (TON ABEA) che cade a terra colpito da pietre — una pietra è visibile sulla sua coscia sinistra — bisogna naturalmente supplire una lastra col fratello che le scaglia. La seconda lastra conservata mostra come per comando di Dio Padre, simboleggiato dalla mano destra sporgente dal cielo stellato, Eva si alza dal fianco d'Adamo dormente (ΑΔΑΜ ΥΠΝΟϹΑϹ ΕΥΑ ΕΞΙΑΘΕΝ ΕΚ ΤΙϹ ΠΛΕΥΒΡΑ ΑΥΤΟΥ, cioè: Ἀδὰμ ὑπνώσαντος Εὔα ἐξῆλθεν ἐκ τῆς πλεύρας αὐτοῦ). Alla creazione

[1] Una lista dei cofanetti si trova alla fine dell'articolo sopra citato, nota 7.

[2] V. *Kunstschätze im grossherzogl. Museum zu Darmstadt,* München; SCHLUMBERGER, *Une épopée byzantine à la fin du dixième siècle.* Un esemplare quasi identico al cofanetto di Darmstadt conservasi nel Museo dell'Eremitage a Pietroburgo, come vedo da qualche fotografia mandatami dal mio amico Smirnow quando questo articolo era già andato alla stampa.

della donna doveva precedere la creazione dell'uomo, la quale certamente era rappresentata sulla quarta tavoletta. Le due lastre estreme formavano il principio, quelle di mezzo la fine

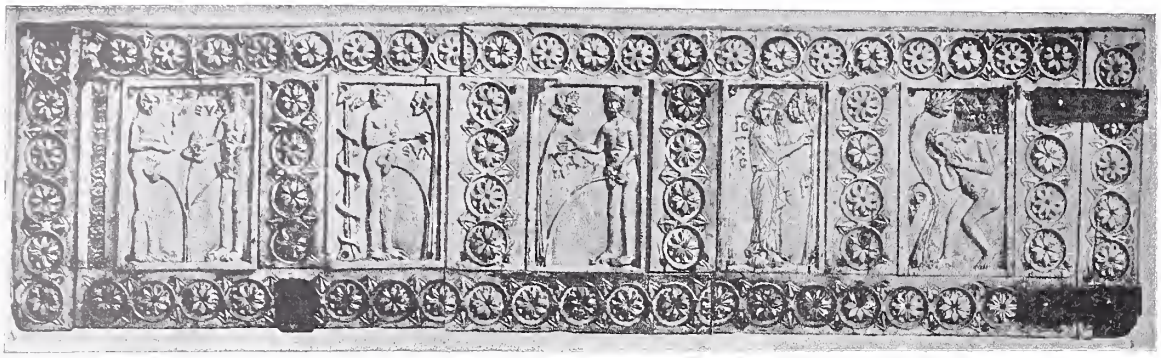


Fig. 3ª. — Cofanetto di Darmstadt. Faccia laterale lunga

del grande dramma, di cui le altre scene si sviluppano sulle quattro faccie laterali. Riconosciamo da questo che l'ornamentazione del cofanetto è concepita secondo un piano prestabilito.

L'ordine delle scene incomincia a sinistra dell'una faccia laterale lunga: Adamo ed Eva stanno di fronte; Adamo alza la mano sinistra con un gesto di sorpresa, che corrisponde

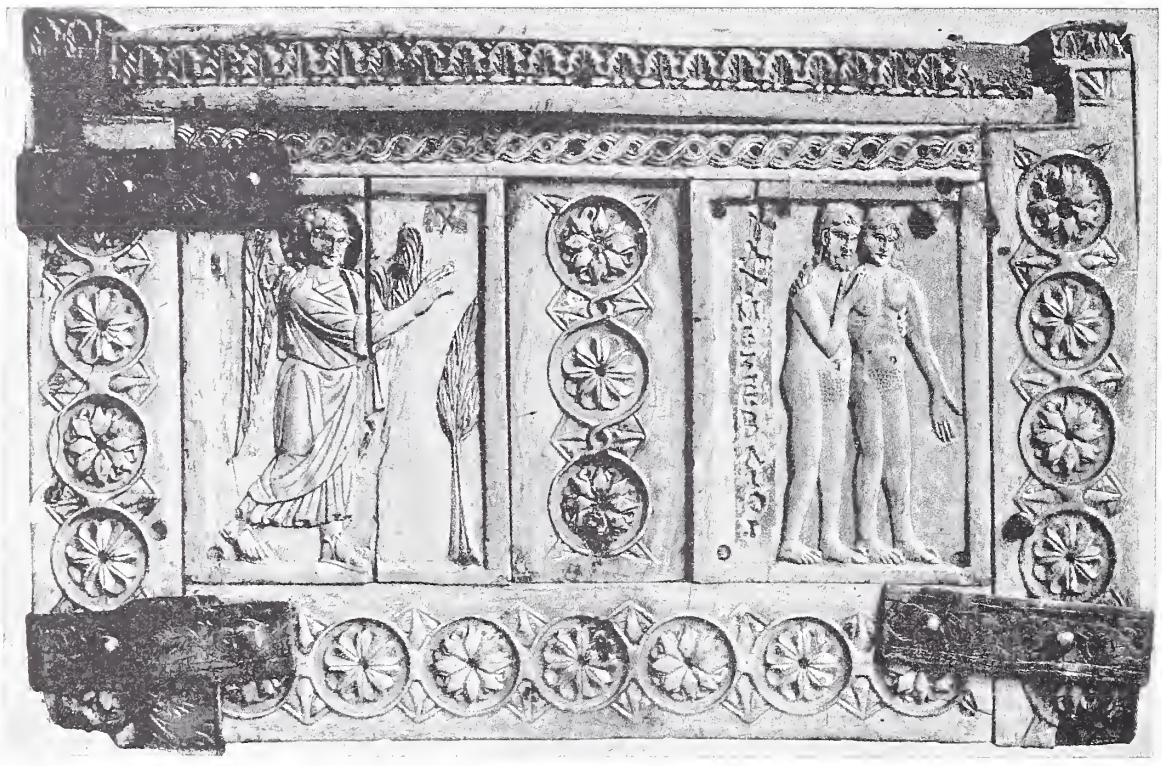


Fig. 4ª. — Cofanetto di Darmstadt. Faccia laterale corta

alla situazione, cioè al primo incontro dei nostri progenitori. Pare che lo scultore, che in questa scena ha già messo in mano ad Eva il pomo, non abbia bene inteso il concetto dell'originale a cui s'inspirava; ma, d'altra parte, che l'interpretazione nostra sia giusta ci è confermato dal confronto con la porta di bronzo che fu modellata dal Bonanno per il Duomo di Monreale.[1] L'artista pisano deriva dallo stesso originale del bizantino scultore d'avorî. Tra

[1] V. *L'Arte,* anno I, pag. 23.

la creazione della donna e la rappresentazione del peccato mortale, vedesi sulla porta una scena intitolata MISSVS EST ADAM IN PARADISO; sotto due alberi stanno Adamo ed

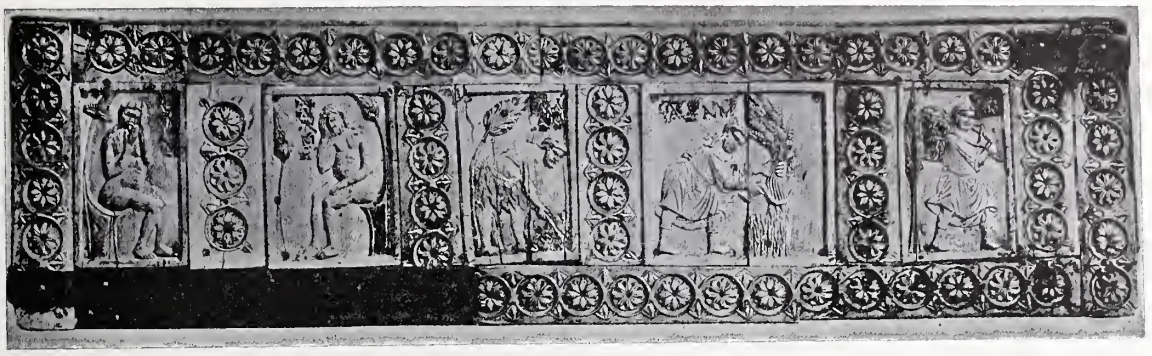


Fig. 5ª. — Cofanetto di Darmstadt. Seconda faccia laterale lunga

Eva di fronte, come nel rilievo d'avorio: Adamo fa il medesimo gesto di sorpresa, ed Eva mette la sinistra sul petto e distende la destra quasi dicesse: Eccomi. Le scene della porta e del cofanetto, non v'ha dubbio, sono identiche: solo Bonanno ci ha reso con più esattezza il modello comune. Il pomo nella mano di Eva è una interpolazione dello scultore d'avorî, come pure l'albero messo in mezzo alle due figure, il quale stende dalle due parti un rametto

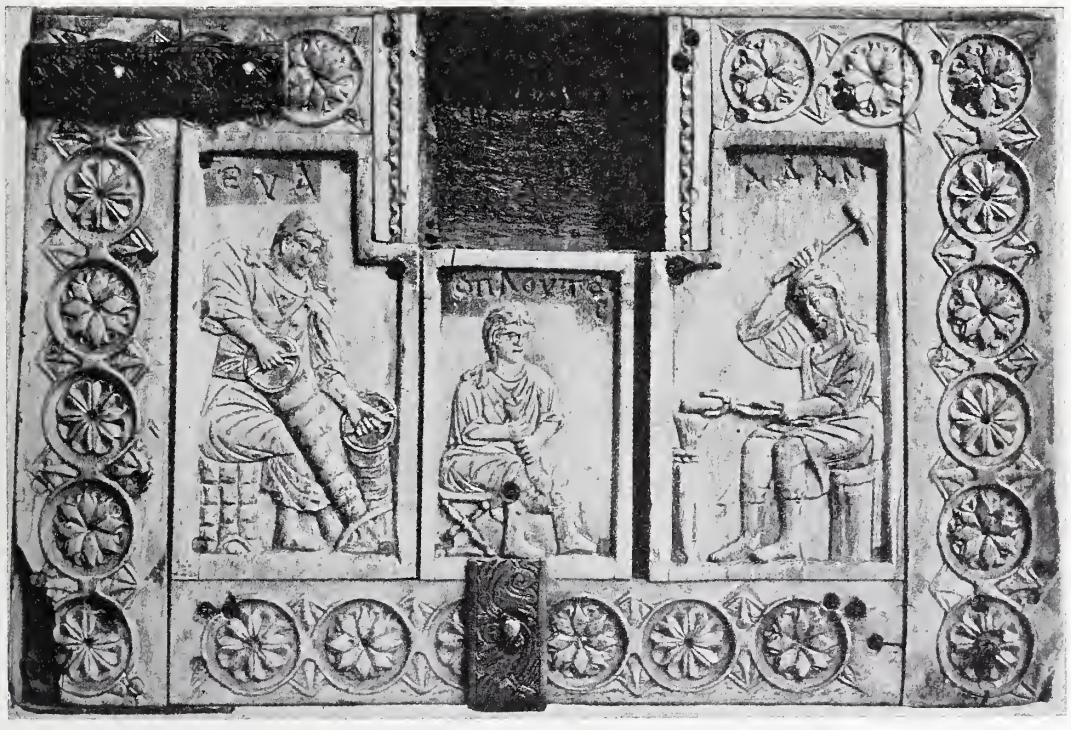


Fig. 6ª. — Cofanetto di Darmstadt. Seconda faccia laterale corta

in modo che una foglia di ciascuno di essi copre le vergogne delle figure ignude. La mano sinistra di Eva tiene la foglia più stretta al corpo. Quest'interpolazione sconcerta tanto di più perchè è per l'appunto la nostra scena che dovrebbe rappresentare lo stato d'innocenza nel quale i protoparenti non avevano coscienza e vergogna della loro nudità.

Il motivo dell'albero colle foglie spiegate, che separa le due figure, fu adoperato anche per la scena successiva del cofanetto, ma l'albero qui dovette essere ripetuto essendo le figure

distribuite in due tavolette. La tavoletta a sinistra ci mostra Eva, e dietro lei l'albero intorno al quale è avviticchiato il serpente che si solleva fino a sussurrarle all'orecchio. Questa, arrendendosi alle parole del seduttore, ha staccato il frutto proibito e lo tiene nella mano sinistra per mangiarlo, mentre con la destra porge un'altra mela al consorte che stende la mano per prenderla.

Le ultime due lastre di questa faccia rappresentano la prima conseguenza del peccato originale. Il Signore passeggia nel suo giardino e chiama Adamo. Come già l'antica arte cristiana aveva l'abitudine d'identificare, quando si rappresentava la creazione, Dio Padre col Redentore, così sul nostro avorio il Signore ha il tipo bizantino di Cristo barbato, col nimbo crocifero, e viene qualificato come Gesù Cristo dall'iscrizione IC XC. La sua domanda, « Adamo, dove sei? » è scritta nella lastra attigua, al disopra della figura di Adamo (ΑΔΑΜ ΠΟΥ ΕΙ). La Storia Sacra racconta che Adamo ed Eva, nel sentire la voce del Signore, si nascosero tra le selve del Paradiso, ma il rilievo rappresenta Adamo solo, che sta accovacciato dietro un albero coprendosi il volto con la destra e toccando con la sinistra il mento. Nel racconto biblico è pure scritto che Adamo ed Eva, immediatamente dopo il peccato, si ricoprirono di foglie di fico per velare la loro nudità. Nel rilievo, in contrario, Adamo è ancora ignudo e rimane tale anche nelle scene seguenti.

L'espulsione dal Paradiso è rappresentata sulla faccia laterale corta, dove entra il coperchio, e la scena è divisa su due lastre: su quella di sinistra vediamo la figura dell'arcangelo Michele, indicato da una iscrizione della quale oggi non si legge altro che la lettera X; le prime due lettere del nome, MI, rimangono nascoste sotto una laminetta di metallo che vi fu applicata più tardi, mentre le ultime tre mancano affatto. L'angelo fa un passo verso destra: la mano sinistra è nascosta sotto il manto, con l'altra, stesa in avanti, egli

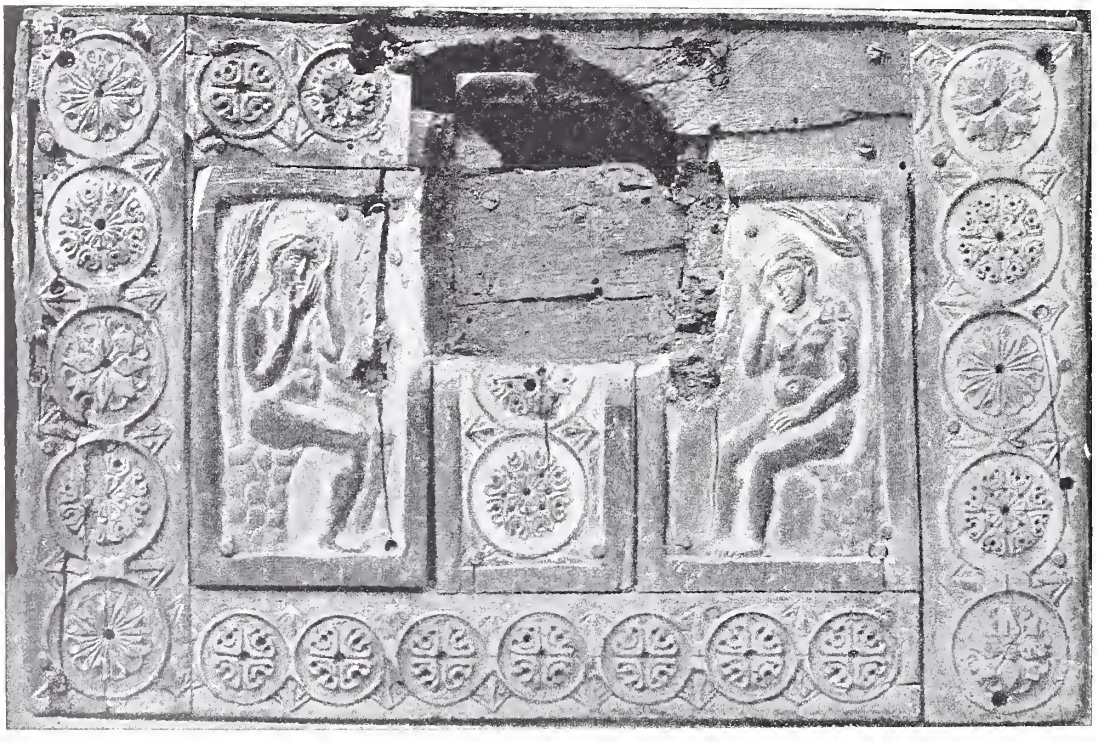


Fig. 7ª. — Cofanetto di Mons. Bethune. Faccia laterale corta

dà l'ordine di lasciare il Paradiso, il quale è accennato da un albero. Sull'altra lastra è rappresentata la prima coppia umana che ubbidisce al comando divino. Il gruppo, quantunque male riprodotto nel nostro avorio, attesta la capacità dell'artista che primo ideò il modello. È atto naturale, spontaneo e pieno di sentimento quello dei due cacciati, che al tremendo

ordine di Dio si stringono l'uno presso l'altro e, tenendosi così abbracciati, vanno entrambi nell'esilio che hanno meritato per il peccato comune.

La figura di Michele rassomiglia a qualche rappresentazione di un altro arcangelo, di Gabriele quand'è nell'atto di visitare la Vergine,[1] e la somiglianza è ancora più percettibile



Fig. 8ª. — Cofanetto di Mons. Bethune. Seconda faccia laterale corta

in altre repliche dell'espulsione, dove Michele porta in mano una verga, come sugli avorî di Pesaro (Fig. 16)[2] e del *British Museum* (Fig. 10).[3] Pubblicando quest'ultimo rilievo, l'anno scorso, lo presi erroneamente per il frammento d'un'Annunziazione, quantunque anche lì all'angelo fosse attribuito il nome di Michele. Era usanza dell'arte di dare a questi la parte di cacciare i protoparenti dal Paradiso, come, per es., si può vedere nella porta di bronzo della chiesa nella grotta del Monte Sant'Angelo,[4] sulla quale sono rappresentati tutti i fatti di Michele, tra cui anche l'espulsione di Adamo ed Eva. Fonte di questa idea era la cosiddetta «Vita Adam et Evae»,[5] un racconto divulgatissimo nel medioevo, che trae l'origine da un libro apocrifo ebraico dell'epoca precristiana. L'autore del libro aveva l'intenzione di completare il racconto biblico per lui troppo scarso, e incomincia la sua opera appunto dal momento dell'espulsione: «Quando expulsi sunt de Paradiso, fecerunt sibi tabernaculum et fuerunt VII dies lugentes et lamentantes in magna tristitia».

In tutto questo racconto Michele ha sempre l'ufficio d'intermediario tra Iddio e l'uomo. È lui che porta ad Adamo il grano per seminarlo e che gl'insegna a lavorare la terra; è

---

[1] V., per esempio, l'avorio dato dal GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, VI, 453, 1.

[2] V. GARRUCCI, op. cit., VI, 447, 4; GRAEVEN, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke*, serie II, 1899.

[3] V. GRAEVEN, op. cit. serie I, 1898, n. 23.

[4] V. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalter in Unteritalien*, Atlas, tav. XXXIX.

[5] V. W. MEYER, *Abhandtungen der Königt. Bayerischen Akademie, Philologische Classe*, XIV, 1878.

lui che annunzia la nascita del figlio Seth, è lui che previene Eva e Seth della prossima morte di Adamo. Non è inverosimile che l'artista che ha ideato la serie dei nostri rilievi abbia conosciuto quella «Vita Adam et Evae», nella quale Adamo fa a Seth il racconto d'una sua visione: egli s'era visto un'altra volta trasportato nell'Eden, e poi novamente scacciato da Michele, che teneva in mano una verga, con la quale aveva toccato le acque circondanti il Paradiso affinchè si ghiacciassero e permettessero a lui e ad Adamo il passaggio. La menzione della verga può aver mosso l'artista a introdurre questa anche nel suo rilievo. In altre rappresentazioni bizantine dell'espulsione,[1] Michele non porta questo attributo, ma spinge con tutte e due le mani i peccatori fuori del Paradiso.

Forse furono per l'appunto le parole citate del principio della «Vita», che descrivono il

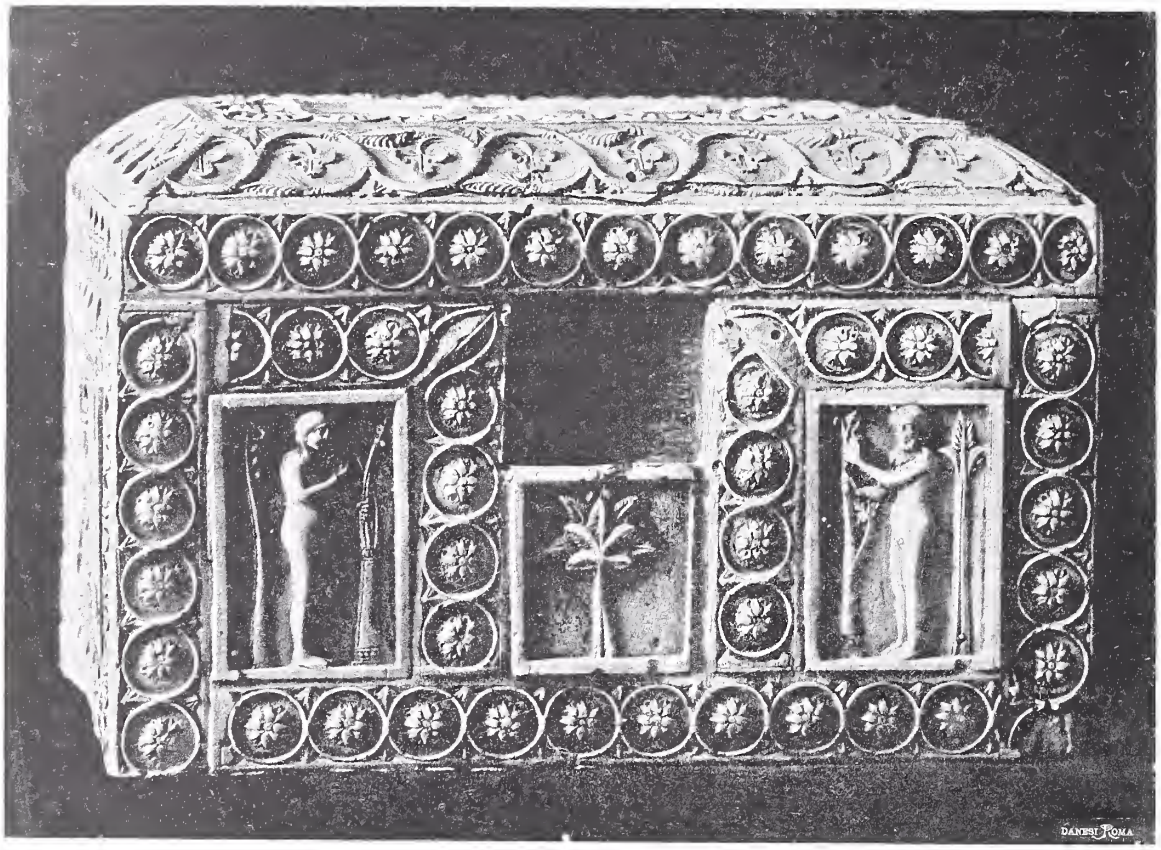


Fig. 9ª. — Cofanetto di Rheims

lutto ed il lamento d'Adamo, la ragione per la quale l'artista tra la scena dell'espulsione e quella del lavoro ne ha messo una terza che vediamo nel cofanetto di Darmstadt sulle prime due lastre della seconda faccia laterale lunga (Fig. 5), e nel cofanetto di Mons. Bethune sur una faccia laterale corta (Fig. 7). La Bibbia non dà nessun motivo all'invenzione di tale scena, eppure la troviamo in altri cicli bizantini che trattano della vita di Adamo ed Eva.[2] Nei rilievi, le due figure stanno sedute di fronte, piene di dolore; ambedue sono ignude, mentre che tutti gli altri monumenti figurati sono in più stretta armonia col testo biblico e rappresentano Adamo ed Eva, nella scena del lutto ed anche nella precedente dell'espulsione, vestiti di pelli. La nudità delle figure in questi avorî è da attribuire all'influenza dei cofanetti profani, che qui si manifesta in un modo più sensibile. Sui cofanetti profani è molto

[1] V. Tikhanen, *Die Genesis mosaiken in Venedig*, pag. 39.

[2] V. Tikhanen, op. cit., pag. 41, nota 2.

comune la rappresentazione di una figura maschile ignuda, seduta, che lascia riposare la mano sinistra su la coscia, e leva l'altra al viso.[1] Le serve di sedile una base, nella quale distinguonsi le commettiture delle pietre, e sul sedile dietro la figura vedesi un albero. Il sedile strano fu copiato esattamente nel cofanetto inglese e in quello di Darmstadt; soltanto in quest'ultimo furon trascurate le commessure. L'attitudine della figura profana, che è la copia d'un Ercole in riposo,[2] fu trasmessa all'Adamo del cofanetto di Darmstadt, all'Eva del cofanetto inglese. Non è possibile trovar prove più evidenti delle strette relazioni che passano tra cofanetti sacri e profani.



Fig. 10ª. — Frammento d'avorio del *British Museum*

I rilievi seguenti del cofanetto di Darmstadt rappresentano i lavori e le fatiche di Adamo: la coltivazione della terra con la zappa, la falciatura del grano maturo, Adamo che porta a casa i covoni. Nella prima scena il costume di Adamo è ancora incompleto, consiste soltanto d'una cintura, che non può dirsi se sia composta di foglie o di pelli d'animali. Nelle scene successive le figure sono rivestite con un chitone a maniche legato alla cintola e con stivali alti. Il cambiamento del vestiario lascia intendere che nel tempo tra la seminagione e la raccolta anche Eva ha lavorato assiduamente, che essa ha filato la lana e tessuto la stoffa per gli abiti.

Sono le parole del Signore: « La terra sarà maledetta, ecc. », che bentosto suggerirono agli artisti cristiani la rappresentazione dei lavori campestri di Adamo. Gli antichi sarcofaghi

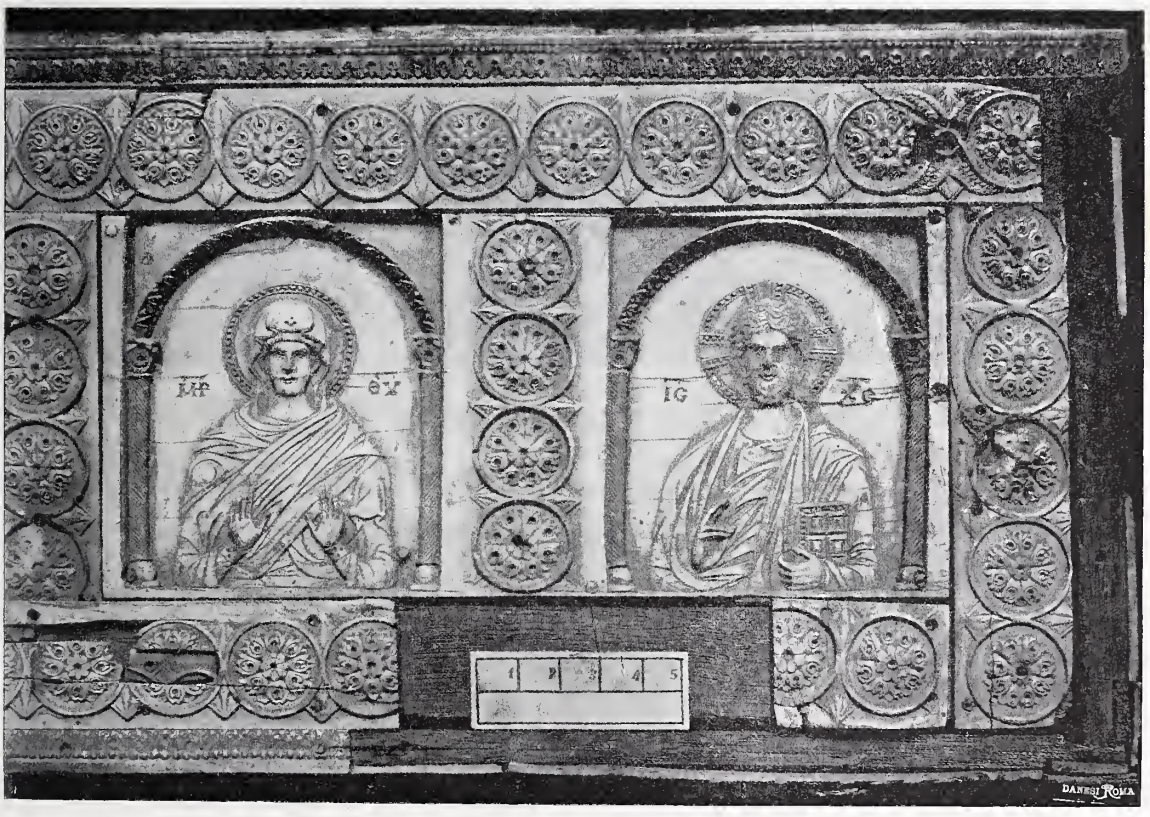


Fig. 11ª. — La Vergine e Gesù. Cofanetto di Firenze. Coperchio

[1] V. Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, tav. XVII, 2.

[2] V. Babelon et Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, nn. 558, 559.

cristiani [1] vi fanno allusione nel loro modo simbolico e mostrano Cristo tra Adamo ed Eva che porge a quello il fascio di spighe, e alla donna un agnello, del quale dovrà filare la lana. Numerosi monumenti posteriori rappresentano la coltivazione della terra; nessun altro, per quanti ne conosco io, ci mostra Adamo occupato in lavori di fabbro, come la seconda faccia corta del cofanetto di Darmstadt (Fig. 6) e di quello di Mons. Bethune (Fig. 8). Adamo ed Eva anche qui stanno seduti di fronte: egli tiene con le tanaglie un pezzo di ferro sull'ancudine e lo martella, essa tira il mantice e rattizza il fuoco. Il cofanetto inglese rappresenta la stessa fucina, che consiste d'una base di pietre col paravento di sopra. [2] L'albero sulla base è una interpolazione dell'artefice dovuta all'analogia ch'è tra la base stessa e il sedile di Adamo nella scena dei lamenti. Que' piccoli oggetti che sono sotto l'albero non è percettibile che cosa siano, ed è certo che il significato di questo particolare sfuggiva allo scultore

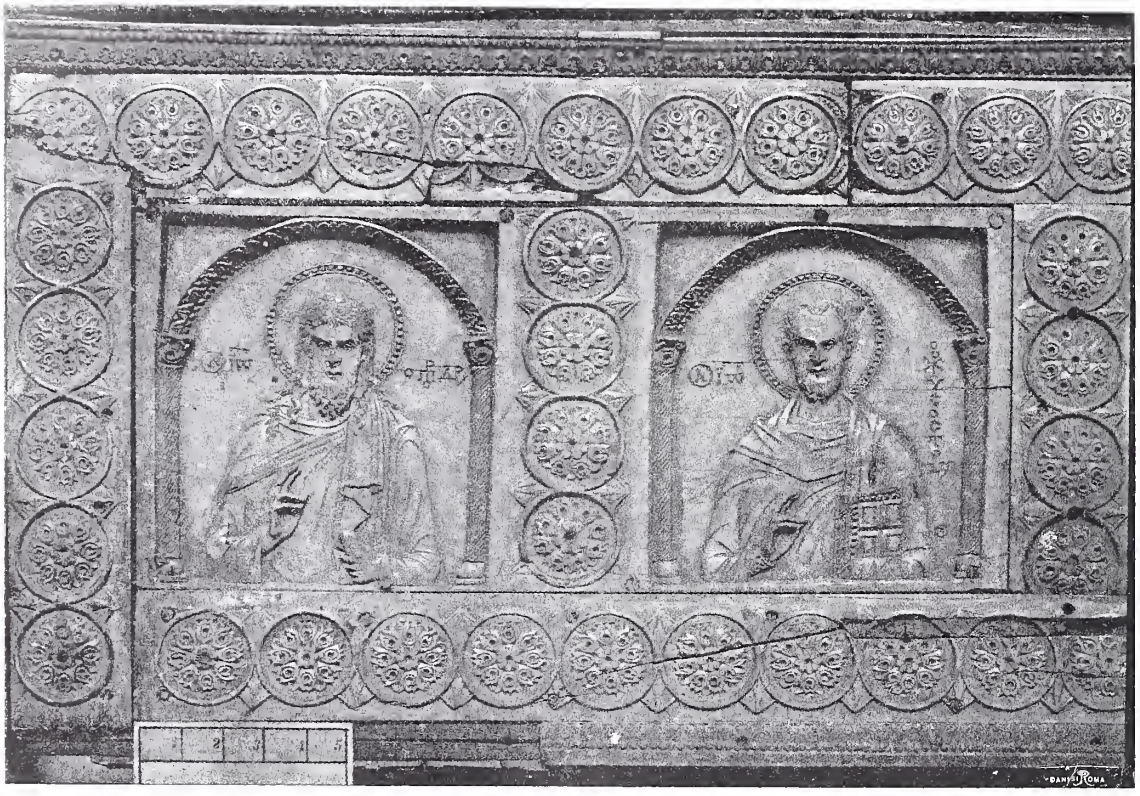


Fig. 12a. — San Giovanni Battista e San Giovanni Crisostomo. Cofanetto di Firenze. Coperchio

stesso; nell'originale del rilievo a questo posto dovevano esserci figurate le fiamme con dentro pezzi di metallo.

Sul cofanetto di Darmstadt, invece della ferriera, tra i due protoparenti che lavorano, c'è il rilievo d'un giovane che sta seduto sopra un faldistorio. L'iscrizione (Ο ΠΛΟΥΤΟΣ) ci fa sapere che la figura è la personificazione della ricchezza, ma all'apparenza non è per nulla distinguibile dai protoparenti; come loro indossa il chitone a maniche e porta stivali alti, come loro ha i capelli lunghi che ondeggiano sulle spalle. I capelli sono divisi da una scriminatura sul mezzo del capo, e dove essa tocca la fronte, si distacca leggermente un piccolo ciuffo, un adornamento che l'arte bizantina già nel VI secolo ha adoperato volentieri per i personaggi con capelli lunghi e divisi, come per Cristo e per Giovanni Battista. [3]

[1] V. Garrucci, op. cit., IV, 313, 3; 365, 2; 367, 2 e 3.

[2] V., per esempio, il cippo funerario d'un fabbro cristiano (Garrucci, op. cit.) e le miniature del salmo X nel cosidetto Utrecht-Psalter.

[3] V. le miniature del Cosma (Garrucci, op. cit., II).

Nel grembo del dio della ricchezza vediamo qualche piccolo dischetto di forma irregolare, nelle mani della figura un oggetto indistinto somigliante a un rotolo. È evidente che lo scultore ha reso imperfettamente il suo modello, nel quale Pluto probabilmente versava monete sul grembo, sia da una borsa, sia da un corno d'abbondanza, che è l'attributo della personificazione classica della ricchezza nello splendido gruppo di Cefisodoto. [1]



Fig. 13ª. — I Martiri Sergio e Bacco. Cofanetto di Firenze
Faccia laterale corta

La figura allegorica ci lascia comprendere come agli artisti sia venuta l'idea di rappresentare Adamo ed Eva che lavorano alla fucina. La Bibbia, veramente, designa come il primo che fosse pratico di lavorare il ferro e il rame Tubal-Caino, il figlio di Lumec; e non saprei dire se altri autori abbiano attribuito la stessa arte ai protoparenti. Nei cicli medioevali che rappresentano le diverse occupazioni umane, Adamo è sempre il rappresentante degli agricoltori.

Qual può essere stato, dunque, il motivo per cui gli scultori in avorio l'hanno fatto rappresentante anche dei fabbri? L'idea che li moveva, pare a me, era d'indicare che due sono i rami principali delle occupazioni umane che procacciano agl'ingegnosi la ricchezza, l'agricoltura cioè e le industrie. Tale accenno al guadagno era molto adatto alla decorazione dei cofanetti, che servivano a conservare denari e gioielli.

Il cofanetto con le mezze figure di santi, citato in principio, il quale appartiene all'antica collezione Medicea esposta adesso nel Palazzo del Bargello, ha la stessa grandezza, la stessa composizione che l'esemplare di Darmstadt. Le faccie laterali lunghe contengono cinque rilievi, il coperchio quattro; ogni lastra è separata dall'altra da una striscia di rosette, fuorchè nelle faccie laterali corte, dove questa separazione non fu usata. In tutti i rilievi, sopra ciascun Santo gira un archetto impostato su due colonne scanalate. I Santi, i cui nomi si vedono sempre scritti sul fondo, sono: sul coperchio, nostro Signor Gesù Cristo e la Madre, San Giovanni Battista e San Giovanni Crisostomo (Fig. 11 e 12); sulla faccia laterale corta, dov'è la serratura, i due martiri Sergio e Bacco (Fig. 13); sulla faccia opposta, i due principi degli Apostoli, uniti in una tavoletta che ha dimensioni più grandi delle altre (Fig. 14). Gli altri Apostoli sono distribuiti sulle dieci tavolette delle faccie laterali lunghe,

Per determinare l'età dei monumenti sopra descritti, bisogna prima porli a confronto coi cofanetti profani. Di codesti, i più antichi, come, per es., quello del South-Kensington Museum, già della chiesa di Veroli, furono creati nella seconda metà del IX secolo. Sul coperchio del cofanetto di Veroli c'è dalla parte destra un ganghero con un uncinello mobile, da infiggersi nella serratura, che è attaccata sopra gli ornamenti della faccia laterale corta. I cofanetti profani posteriori hanno invece lo stesso meccanismo perfezionato di tutti i cofanetti sacri: la serratura non copre più gli ornamenti, ma le fu riserbato lo spazio apposito quando si preparava la decorazione della cassetta; non c'è più un ganghero inchiodato sul

[1] V. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums*, pag. 777.

coperchio, ma la serratura ha una linguetta che deve saltare in un occhiello praticato sulla fronte del coperchio, come si può vedere nella riproduzione del cofanetto di Mons. Bethune (Fig. 7 e 8).

Le piccole foglie, inserite nei coni tra le rosette, sono liscie nel cofanetto di Veroli, e soltanto in pochi cofanetti profani più recenti esse hanno la stessa struttura che in tutti i cofanetti sacri, cioè l'orlo rialzato e una costola sporgente nel mezzo.

E nel cofanetto di Veroli e nel cofanetto fiorentino troviamo, sulle faccie laterali, delle rosette più semplici di quelle del coperchio. I tipi delle rosette, nelle due cassettine, sono uguali, ma in quella fiorentina esse sono più piatte e quasi schiacciate. Le testine profilate, che sul cofanetto di Veroli ed in qualche altro profano vediamo alternarsi con le rosette, non si ritrovano in nessuno dei cofanetti sacri. In compenso questi portano delle rosette di tipo diverso: di due forme ce ne presenta il cofanetto di Darmstadt, nelle faccie laterali (Fig. 3, 4, 5, 6), e perfino di quattro l'altro di Mons. Bethune. Due o tre dei più recenti cofanetti profani hanno pure un'alternazione analoga.

L'ornamento che attornia a guisa di bordo il coperchio del cofanetto fiorentino, è una imitazione della striscia più stretta, che su quello di Veroli vediamo intercalata qua e là tra le rosette e le lastre figurate. L'incorniciatura estrema del coperchio di questo cofanetto è un viticcio bellissimo, che ritroviamo copiato sulla cassettina di Darmstadt (Fig. 2), ma non senza notevoli varianti. Nella copia, per es., furono omesse le belle punte che nella cassettina verolana terminano le due striscie maggiori del viticcio, e, d'altra parte, furono aggiunte tra ciascuna delle volute quelle stesse piccole foglie che sono intromesse nei coni tra le rosette, le quali qui nel viticcio risultano molto inorganiche. Altra caratteristica del cofanetto di Darmstadt è quella di porre dentro qualcuna delle volute un animale invece dei fiori e dei frutti che riempiono le volute del cofanetto di Veroli. Tutte queste modificazioni attestano dell'origine più tarda del cofanetto di Darmstadt. Il rilievo delle figure nel cofano di Veroli è molto alto, e stacca energicamente dal fondo con molte parti lavorate a giorno, laddove soltanto qualche cofanetto profano posteriore ha il rilievo più basso analogo a quello de' cofanetti sacri; ma, pure nell'epoca più tarda, c'è sempre una grande differenza nella forma della figura umana tra le opere sacre e le profane: la figura dell'arte classica pagana conserva ancora le forme tondeggianti dei suoi modelli; Adamo ed Eva hanno invece altre proporzioni, sono più snelli e più asciutti. Di più, nella figura di Adamo il membro non fu mai scolpito, mentre che le figure profane l'ostentano disinvolte. Come nei rilievi, così anche nelle miniature bizantine [1] fu adoperata la castrazione, ma la maniera

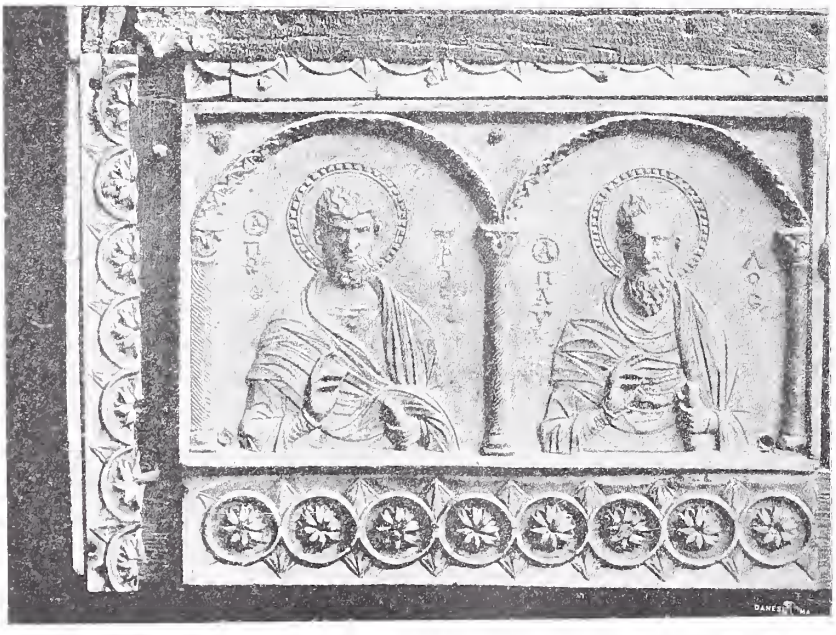


Fig. 14. — Pietro e Paolo. Cofanetto di Firenze. Seconda faccia laterale corta

[1] V., per esempio, le miniature dell'Apollonio, pubblicate da H. Schoene.



Fig. 15ª. — I Santi Giov. Battista, Filippo, Stefano, Andrea, Tomaso
Tavoletta del *South-Kensington Museum*

ripugnante di rappresentare la pelosità delle parti pudende di Adamo ed Eva è una particolarità dei cofanetti, ad eccezione dell'esemplare di Rheims (Fig. 9). È difficile di dare un giudizio sicuro su questo monumento senza vedere l'originale o delle buone fotografie di tutte le parti, e disgraziatamente non ne abbiamo sotto gli occhi che una abbastanza cattiva, di una faccia laterale. Quale sia la situazione rappresentatavi non è chiaro: può essere il primo incontro dei protoparenti o anche il loro nascondersi dopo il peccato. In ogni caso la rappresentazione è molto diversa dalla scena corrispondente sul cofanetto di Darmstadt, e pur differenti sono le forme delle figure, gli ornamenti del coperchio, la costruzione tutta del cofanetto di Rheims. La sua rassomiglianza ad un cofanetto profano di Lione, che si stacca in molti punti dagli altri esemplari profani, ci conduce alla congettura che ambedue i cofanetti di Rheims e di Lione siano imitazioni francesi di originali bizanzini.

Per procedere innanzi nel determinare la cronologia dei cofanetti sacri bizantini, bisogna adesso confrontarne le figure con altre opere bizantine di carattere sacro. Il materiale, per un paragone col cofanetto fiorentino, è abbondante, poichè soggetto principale della scultura bizantina era appunto la rappresentazione di santi, rigidi nelle stesse pose, senza movimento. Il più eccellente lavoro di questo genere è il trittico d'Harbaville nel Museo del Louvre,[1] che ci può servire di norma per la critica del cofanetto fiorentino.

Gli artisti che hanno creato il trittico ed altre opere simili, davano una grande importanza all'esecuzione delle iscrizioni, ben sapendo che le lettere accurate, di eguale grandezza e di taglio regolare, erano elemento essenziale di bellezza e di perfezione pei loro avorî. Invece lo scultore del cofanetto fiorentino aveva già perduto questo senso della convenienza e dell'eleganza: per lui le iscrizioni non sono niente più che la necessaria spiegazione delle figure, e perciò le ha eseguite con negligenza, come si può vedere specialmente nella faccia laterale corta coi santi Sergio e Bacco (Fig. 13). Le iscrizioni dei cofanetti colle figure d'Adamo ed Eva sono ancora peggiori, ed alla trascuratezza nella forma delle lettere s'aggiungono le scorrezioni nell'ortografia e nella grammatica.

Benchè nel trittico stesso sia rappresentata una lunga fila di persone inerti, le figure sono più variate che nel cofanetto fiorentino, dove, per es., i gesti dei tre personaggi maschili del coperchio sono perfettamente uniformi. Anche l'arte di caratterizzare i singoli santi è indebolita, e i particolari ci mostrano un gran numero di malintesi da parte dell'artista. Mons. Wilpert, in questo stesso periodico (anno 1899, fasc. I-III) ha mostrato che il trittico d'Harbaville riproduce esattamente da un modello antico la forma del « pallium contabulatum »; ora, nella figura di San Giovanni Crisostomo sul cofanetto fiorentino, il pallio non fu distinto abbastanza chiaramente dalla pianeta, e le croci tanto caratteristiche dell'insegna de'vescovi furono omesse.

Un altro errore nella rappresentazione del vestito mostrano le figure dei santi Sergio e Bacco. I due giovani martiri, nati in Roma, ebbero un alto grado alla Corte di Massiminiano, Sergio essendo « primicerius scholae gentilium », Bacco « secondicerius » della stessa « schola ». Quando l'imperatore ebbe scoperto come fossero cristiani e perciò non partecipassero ai suoi sacrifici, ordinò di spogliarli delle insegne della loro dignità, di vestirli con abiti muliebri e di esporli alla berlina conducendoli al loro palazzo per il mercato pieno di gente, cinti di collari di ferro; ma queste disposizioni non ebbero affatto il risultato che si desiderava, di spingere i due cristiani a rinnegare la fede. Onde furono mandati ad Antioco, il duce d'Oriente famoso per la sua crudeltà, e fu appunto lui che fece guadagnare la corona del martirio anche ai due giovani romani: Sergio morì durante la flagellazione; Bacco, dopo aver superato tante torture, fu decapitato. Nel rilievo d'avorio i martiri portano i collari accennanti alle loro prime sofferenze, ma invece degli abiti muliebri ricordati dalla leggenda hanno la cosidetta clamide, che è nei monumenti bizantini la veste ordinaria di tutti i santi, i martiri e le persone di alto grado. La clamide è un manto lungo, affibbiato sull'omero destro, con un ornamento

[1] V. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie,* I, *Ivoires,* tav. IX, pag. 100.

speciale che consiste di due pezzi quadrati di stoffa diversa, cuciti l'uno sul petto, l'altro sulla parte corrispondente di dietro.[1] Nelle sculture, generalmente, questo ornamento è rappresentato con linee intagliate, che furono trascurate dallo scultore del cofanetto. Altra caratteristica della clamide è la fibbia, di cui vediamo una riproduzione esattissima, per es., nel dittico di Monza colla figura d'un generale anonimo,[2] per il quale gli interpreti moderni hanno proposto parecchi nomi diversi; e di questa fibbia ha pur conservato un ricordo assai chiaro anche il trittico d'Harbaville, che la rappresenta come un grande bottone tondo con un'appendice quadrata. Ma lo scultore del cofanetto anche qui non ha più inteso la coerenza delle due parti. Sull'altra faccia laterale corta del cofanetto troviamo riuniti in un'eguaglianza di attitudini e di gesti, i principi degli Apostoli, che in altri monumenti bizantini sono distinti mediante i loro attributi particolari, il rotolo nelle mani di San Pietro, il libro in quelle di San Paolo, che ci ha lasciato scritti tanto più numerosi del suo collega. Sul cofanetto invece ambedue portano il rotolo. Già l'antica arte cristiana aveva fissato il tipo di San Paolo, colla

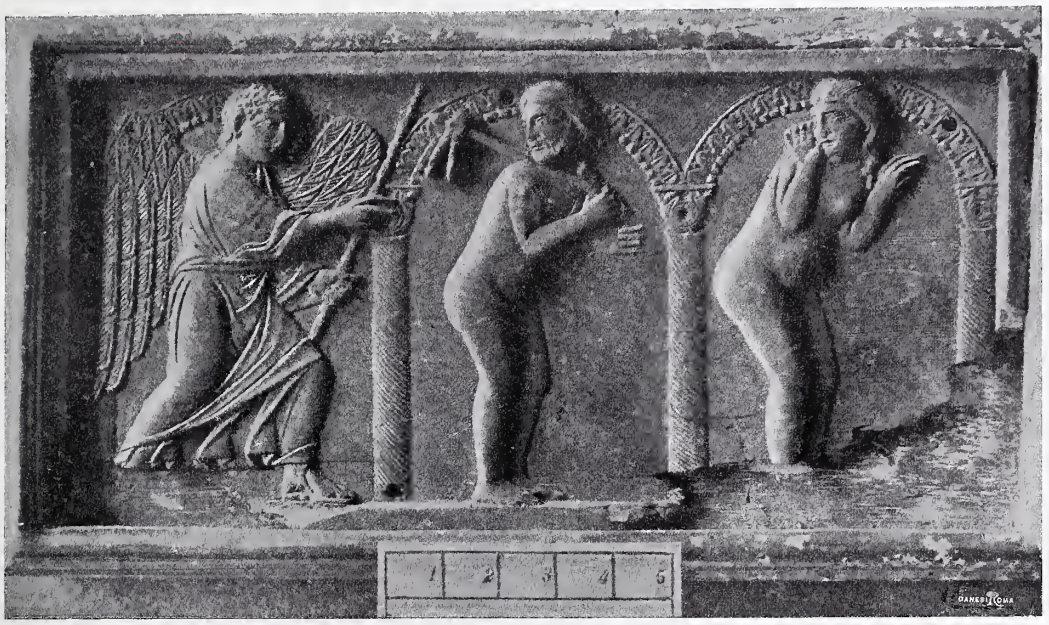


Fig. 16ª. — Avorio del Musco Oliveriano di Pesaro

fronte alta, coi capelli lisci e la barba lunga appuntata; quello di San Pietro, coi capelli ricci e la barba corta e crespa. Il trittico accentua la diversità dei due ritratti: sul cofanetto le due teste hanno molta somiglianza tra loro, la stessa forma oblunga, la stessa rigidità di espressione ascetica. La dignità che distingue le figure del trittico fu sostituita qui da una certa delicatezza, notevole specialmente nel modo di trattare i capelli e il panneggio. Nel trittico le vesti hanno poche pieghe semplici e profonde, nel cofanetto sono tutte segnate di linee leggermente incise.

I rilievi del cofanetto rassomigliano molto a quelli d'una tavoletta del South-Kensington Museum (Fig. 15)[3] che contiene cinque medaglioni coi busti dei Santi, Giovanni Battista, Filippo, Stefano, Andrea e Tomaso; la somiglianza è tanta da far credere che i due avorî siano opera della stessa mano. Quanto alla cronologia della tavoletta, c'è una notevole discrepanza tra i due dotti più competenti: il Maskell l'assegnò all'VIII secolo, il Westwood all'XI. Dal nostro studio diretto del cofanetto risulta che esso e il rilievo affine di Londra sono

[1] Il nome di questo ornamento è τάβλιον, *tabula* (cfr. WILPERT, *Die Gewandung der Christen in den ersten Iahrhunderten*).

[2] V. MOLINIER, op. cit., tav. I.

[3] V. MASKELL, *Ancient and medioeval ivories in the South-Kensington Museum.*

prodotti di un'arte decadente, e che di certo sono di un bel pezzo più recenti dei capolavori come il trittico d'Harbaville.

Il trittico appartiene al periodo più splendido della scultura bizantina, che tocca il suo apice nella seconda metà del secolo X, come mostrano i rilievi d'avorio che adornano la croce cortonese, eseguita per ordine di Niceforo Foca (963-969).[1] Pare che la scultura, almeno per un secolo, si mantenesse alla stessa altezza, dacchè l'avorio parigino colla figura di Cristo che corona l'imperatore Romano e la moglie Eudossia (1068-1071),[2] non lascia ancora scorgere nessun segno di decadenza. Quando questa sia incominciata, quali siano state le sue fasi, sino ad oggi non si conosce; ma a stabilire la cronologia del cofanetto fiorentino ci sarà nuovo aiuto il decider prima la questione dell'età del cofanetto di Darmstadt e dell'altro di Mons. Bethune.

Al confronto colle rappresentazioni di Adamo ed Eva, il trittico d'Harbaville, colle sue figure immobili, meno si presta; ma, fortunatamente, tra i monumenti bizantini conservatici vi sono non pochi rilievi isolati che provengono da cofanetti affini a quelli di Darmstadt e di Mons. Bethune. Abbiamo già riprodotto più sopra un rilievo del British Museum con la figura dell'arcangelo Michele, che si differenzia dall'altro arcangelo del cofanetto di Darmstadt per la maggiore accuratezza del lavoro e per la maggiore rigidità dei movimenti. Questo stesso carattere presentano due lastre che erano un tempo nella Collezione Pulszky:[3] l'una mostra la figura d'Adamo che falcia le biade e di Evache porta un covone; sull'altra è Adamo che martella il ferro ed Eva che tira il mantice.

In perfetta conformità coi rilievi del cofanetto di Darmstadt sono pure una figura di Abramo sur una tavoletta dell'antica Collezione Possenti a Fabriano,[4] e le figure di due tavolette della Collezione Stroganoff a Roma.[5] Una di queste contiene il gruppo dei progenitori cacciati dal Paradiso, in tutto simile al gruppo corrispondente di Darmstadt, persino nel particolare di Adamo che rivolge il capo e leva la mano destra (Fig. 5). Pare che questo motivo del guardare indietro al Paradiso perduto, che ritroviamo in tante rappresentazioni bizantine ed occidentali, fosse già nell'originale dal quale dipendono il cofanetto di Darmstadt e l'avorio Stroganoff. L'altra tavoletta Stroganoff rappresenta la creazione di Eva, senza alcuna differenza dal rilievo di Darmstadt.

E lo stesso tipo di creazione di Eva è riprodotto una terza volta su di una tavoletta appartenente prima al Museo Baruffaldiano di Ferrara e poi alla Douce-Meyrick Collection[5] Essendo di dimensioni maggiori, essa, oltre a quella scena, ne porta altre due che possono darci un'idea delle figure oggi mancanti sul coperchio del cofanetto di Darmstadt.

Sulla parte sinistra della tavola Baruffaldiana vediamo una scena intitolata ΑΔΑΜ Ο ΠΡΟΤΟΠΛΑΣΤΟΣ: il corpo di Adamo, formato d'argilla e ancora senza vita, sta sdraiato a terra e sopra, entro un cerchio, apparisce la mezza figura di Gesù Cristo, IC XC, che stende la destra per svegliare il primo uomo alla vita. Il centro della tavoletta è occupato dalla rappresentazione del primo omicidio, con la iscrizione ΚΑΝ ΦΟΝΕΥ ΤΟΝ ΑΒΕΛ, che ci spiega perchè sul cofanetto di Darmstadt il nome di Abele sia dato all'accusativo.

Il movimento di Abele, nel rilievo del Baruffaldi, è da sinistra a destra: colpito dalla sassata di Caino, è caduto, e tocca terra col ginocchio e con la mano sinistra alzando

---

[1] V. Gori, *Thesaurus diptychorum*, III, tav. XVIII; Schlumberger, *Un empereur byzantin au dixième siècle: Nicephore Phocas*, pag. 189.

[2] V. Molinier, op. cit., pag. 97.

[3] V. Molinier, op. cit., tav. IX^{bis}, 2.

[4] V. *Catalogue d'objets d'art etc. formants la collection de feu M. le Comte Girolamo Possenti de Fabriano*, Rome, 1881, n. 19. — Lo stesso catalogo descrive sotto il n. 20, senza però darne un disegno, tre tavolette colle figure di Adamo ed Eva alla fucina, e di Adamo ignudo, vicino a un albero.

[5] V. Gori, op. cit., II, pag. 161, D'Agincourt, *Histoire de l'Art: Sculpture*, tav. XII, 1; Westwood, *Fictile ivories in the South-Kensinglon Museum*, pagina 64. — Come m'informa il mio amico Adolfo Goldschmidt, il rilievo si conserva ora nel Musée des Beaux Arts a Lione.

la destra e il capo al cielo. L'Abele del cofanetto di Darmstadt (Fig. 2), è invece come la immagine riflessa di questa figura, e il Caino, che ora qui manca, aveva sicuramente la direzione opposta che sul rilievo Baruffaldiano, dove anch'egli si muove da sinistra a destra.

Le pubblicazioni che s'hanno della tavola del Baruffaldi sono troppo inesatte perchè si possa giudicar dello stile. Tuttavia, chi faccia un esame dei cofanetti profani s'avvede che gli esemplari contenenti tavolette più grandi e con rappresentazioni più estese sono, in generale, meglio lavorati e più antichi degli esemplari che non hanno che piccole tavolette, con una o, tutt'al più, due figure. Dunque è probabile che anche quello Baruffaldiano sia superiore agli altri rilievi sacri, tanto più che due altre tavolette di maggiori dimensioni, conservate nel Museo Oliveriano di Pesaro, sorpassano di perfezione tutti i rilievi finora da noi esaminati. Una di queste ripete la scena del fratricidio, a cui aggiunge quella del discorso tra Caino ed il Signore. Iddio in questa scena è simboleggiato dalla solita mano destra



Fig. 17ª. — Scena dell'Antico Testamento, sulla porta del Duomo di Pisa, del Bonanno.

sporgente dalle nubi. La figura di Caino che lancia la sassata al fratello corrisponde esattamente a quella dell'avorio del Baruffaldi, ma la stessa conformità non è tra le due figure di Abele.

La seconda tavoletta di Pesaro (Fig. 16) rappresenta l'espulsione dal Paradiso. Nel fondo d'ambedue le tavolette vedesi un colonnato, come in molti sarcofaghi e rilievi eburnei degli antichi tempi cristiani. Le colonne scanalate, le forme dei capitelli, gli ornamenti delle arcate, sono in tutto uguali a quelli del cofanetto fiorentino. Adamo ed Eva qui, nella scena dell'espulsione, non stanno uniti come sul cofanetto di Darmstadt e sul rilievo Stroganoff, ma Adamo sta dietro ad Eva, e l'attitudine delle due figure è la stessa: le loro gambe si serrano strettamente insieme in una espressione naturale del pudore, il qual sentimento fa anche che le due figure si curvino quasi a nascondere le vergogne, e guardino indietro timidamente e alzino le mani quasi a difesa.

Un elemento nuovo in questa rappresentazione è la zappa sull'omero d'Adamo, a indicarci che il peccatore ha già ricevuto l'ordine divino di lavorare. Si può pensare che l'esecuzione dell'ordine fosse rappresentata in qualche altra tavola perduta, che originaria-

mente adornasse anch'essa lo stesso cofanetto, insieme colle altre due che ancora si conservano.

L'attitudine dell'angelo, sulla tavola Pesarese, non è diversa da quella di Michele sul cofanetto di Darmstadt, ma grande invece è la differenza nella modellatura delle due figure. Il rilievo là è meno basso, le pieghe del vestito sono più plastiche, più vere: sull'anca, per esempio, il manto forma una sporgenza rotondeggiante dove nella figura del cofanetto troviamo invece inciso un solco in evidente contraddizione colla natura. Anche diverse sono le proporzioni dell'angelo, e la differenza appare ancor più visibile se si confrontino le figure ignude d'Adamo ed Eva, che sulla tavola Pesarese sono piuttosto corpulente e un po' tozze. La castrazione d'Adamo si riscontra anche sul rilievo Pesarese, ma non ritroviamo qui quella brutale accentuazione dei peli alle pudende, che offendeva negli altri rilievi.

Per la determinazione della cronologia di questa tavola ho potuto stabilire un certo termine *ante quem*, quando l'anno scorso ebbi l'occasione di visitare Pisa e di studiare in quel Duomo l'antica porta di bronzo, opera del Bonanno. Lo stesso artista è l'autore di un'altra porta, per il Duomo di Monreale, che ha conservato sino ad oggi la sua segnatura:

ANNO DOMINI MCLXXXVI INDICTIONE III
BONANNVS CIVIS PISANVS ME FECIT.

La porta pisana, destinata originariamente all'ingresso principale del Duomo, fu trasportata dopo l'incendio del 1595 all'entrata posteriore, e l'incorniciatura di bronzo, sulla quale probabilmente era scritto il nome dell'artista, è andata perduta: soltanto la data del MCLXXX leggesi ancor oggi nell'orlo superiore. Stante l'origine sua più tarda, la porta di Monreale è più ricca e più perfetta, e le sue composizioni dimostrano come l'artista si sia emancipato dai modelli che ha fedelmente copiati nell'opera più antica.

La porta di Pisa contiene venti quadri, quella di Monreale un numero doppio, metà dedicati ad illustrazioni del Nuovo Testamento, metà ad illustrazioni del Vecchio, e tra queste sono varie scene della Storia d'Adamo ed Eva, delle quali una potei mettere a confronto con un rilievo del cofanetto di Darmstadt. I venti quadri della porta pisana sono tutti occupati da scene del Nuovo Testamento, ma Bonanno ha tratto profitto dello spazio libero sotto la rappresentazione dei Re Magi che si recano a Betlemme, per porvi tre scene della vita di Adamo ed Eva, in piccolissime figure, che la nostra zincotipia (Fig. 17) riproduce quasi alla grandezza dell'originale.

L'artista non ha rispettato l'ordine del tempo: a destra vediamo i protoparenti che levano le mani al capo, a indicare che la scena avviene subito dopo il peccato, rappresenti essa il nascondersi de' peccatori alla chiamata del Signore, oppure il cordoglio per la perdita del Paradiso; nel mezzo è raffigurato il peccato stesso: Eva, dietro la quale è l'albero col serpente seduttore, porge al compagno il frutto proibito. La composizione è uguale a quella del cofanetto di Darmstadt, e ci conferma che l'albero, che è là tra le due figure, è un'aggiunta inopportuna dello scultore dell'avorio. Nella porta di Monreale Bonanno ha alquanto modificato la scena: ha posto il gruppo d'Adamo ed Eva tra due alberi, l'albero del frutto proibito a sinistra e un fico a destra, intorno a cui è avviticchiato il serpente. Eva, da lui sedotta, dopo aver mangiato il frutto sta persuadendo il marito allo stesso peccato, accompagnando le sue parole con l'alzar della destra; per un lieve anacronismo Adamo ed Eva coprono già le vergogne con una foglia spiccata dal fico.

La scena che segue, nella porta di Monreale, ch'è la cacciata dal Paradiso, ha subìto una più sentita trasformazione. Qui Adamo ed Eva, coperti di pelli, stanno seduti di fronte, e dal cielo scende l'Angelo porgendo ad Adamo la zappa, simbolo dell'ordine di lavorare la terra. Nella porta di Pisa, invece, Bonanno ha ancora fedelmente copiato il suo modello. Come sulla tavoletta pesarese, qui Adamo imbraccia la caratteristica zappa a due punte, e tanto lui che Eva hanno l'attitudine timida, vergognosa, spaventata, le gambe strette,

le mani alzate, le teste rivolte; e dietro, l'angelo avvicinasi minaccioso a gran passi, lo scettro nella sinistra, la destra stesa a dar l'ordine di lasciare il Paradiso. E quanto grande sia l'accordo tra il rilievo di bronzo e quello d'avorio è specialmente manifestato da qualche particolare: nella tunica dell'angelo, p. es., le tre pieghe verticali coi loro occhi a triangolo, al basso, sono perfettamente eguali in ambedue. Chi confronti i due monumenti non può rimanere in dubbio che Bonanno, quando ideò la porta per il Duomo della sua città nativa, non avesse sotto gli occhi un cofanetto bizantino d'avorio, sul quale la storia d'Adamo ed Eva era rappresentata da figure molto simili a quelle del rilievo pesarese. Da ciò risulta che le tavolette del Museo Oliveriano sono opera del secolo XII, e con grande probabilità si possono attribuire allo stesso tempo il cofanetto fiorentino ed il rilievo del South Kensington Museum. I rilievi che si aggruppano intorno al cofanetto di Darmstadt sembra che siano molto più recenti, ma è impossibile sino ad oggi precisare di quanto.

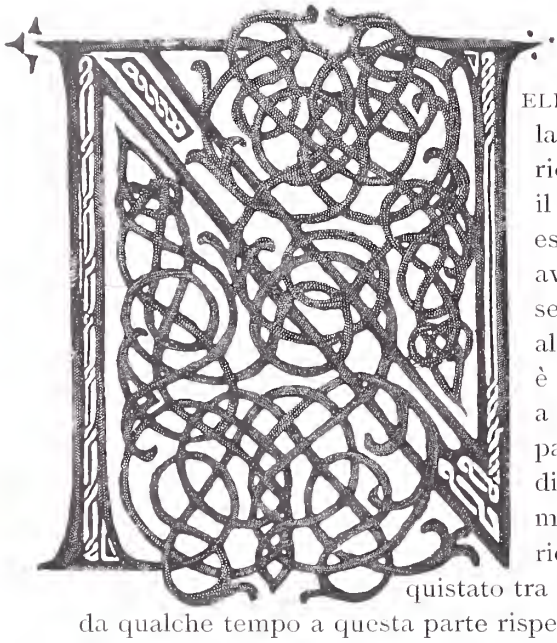
HANS GRAEVEN.

RASSEGNA D'INSIGNI ARTISTI ITALIANI

A RICORDO DELL'INCREMENTO DATO AI MUSEI DI MILANO

DAL DIRETTORE GIUSEPPE BERTINI

Vincenzo Foppa.



ELLA oscurità è rimasta, come si sa, in gran parte avvolta la storia dell'arte lombarda, essendole mancato uno storiografo che se ne sia occupato partitamente, come già fece il Vasari in particolare rispetto a' suoi compaesani, ed essendo venuto meno per diverse vicende il materiale che avrebber potuto fornire gli archivi, mentre una parte forse se ne sta tuttora celata fra i polverosi scaffali, aspettando alla sua volta di essere tratta alla luce. In tale frangente è sempre grande ventura la scoperta che si va facendo a mano a mano di opere dei nostri antichi artisti, che ci parlano di loro come e anche più che altrettante pagine di storia, poichè valgono a viemmeglio concretare nella mente del critico l'imagine di ciascuno dei medesimi, per riconoscere sia il valore loro proprio, sia il significato acquistato tra gli altri contemporanei. Questa circostanza si è verificata da qualche tempo a questa parte rispetto al caposcuola dell'arte lombarda del Quattrocento, Vincenzo Foppa, essendosi scoperte parecchie opere di lui, finora ignote, tanto più preziose quando si pensi alla sorte sgraziata che colpì più d'una fra le più importanti, quali sarebbero, per citare solo due esempi, gli affreschi di cui aveva decorato a Genova una cappella della chiesa cattedrale di San Lorenzo, a Milano il monumentale palazzo del banco Mediceo, ora sostituito da un fabbricato moderno affatto insignificante, in via dei Bossi.

La fortuna di trovare alcune opere del Foppa, finora sconosciute agli intelligenti, toccò innanzi tutto al Museo municipale di Milano, a parecchi privati ed anche alla regia Pinacoteca di Brera, senza dimenticare, infine, il Museo Poldi-Pezzoli. Vanno poi considerati pure gl'importanti affreschi della cappella di San Pietro martire nella chiesa di Sant'Eustorgio in Milano, che nell'essenziale si possono oramai ritenere eseguiti dallo stesso, come ebbe a provare con seri argomenti il comm. Luca Beltrami nel suo erudito articolo: *Vincenzo Foppa e la pittura della cappella di San Pietro martire a Milano,* apparso nel numero di novembre 1898 del periodico *Emporium.*

Questo articolo, notevole per le considerazioni storiche che contiene, va pure stimato in grazia delle bene riescite riproduzioni in zincotipia di diverse opere del nostro pittore, che fanno veramente onore al fortunato periodico edito dall'*Istituto italiano delle arti grafiche*

di Bergamo. Ora, poichè il Beltrami nel suo scritto si limita alla illustrazione storico artistica degli affreschi della citata cappella, ci piace richiamare l'attenzione del lettore sulla grande tavola del martirio di San Sebastiano, quivi riprodotta a pag. 15, nella quale si deve vedere la più importante scoperta fatta dall'anno scorso a questa parte, per quanto concerne le opere di Vincenzo Foppa. Figurava fin qui quale pala d'altare nella chiesa monumentale di San Sebastiano in Milano, sempre sotto altro nome che quello del Foppa, cioè alternativamente sotto quelli di Bramante, Bramantino, Civerchio. Il sincerarsi del vero era reso quasi impossibile dalla pessima luce in cui la tavola si trovava, sì da non poter mai essere esaminata a dovere. Non fu se non quando, per accordi presi fra la Direzione del Museo municipale e la chiesa di San Sebastiano, fu convenuto il ritiro del quadro dalla chiesa per essere depositato nel Museo stesso, che si potè farsene una idea chiara e che gl'intelligenti unanimemente vi riconobbero gl'indizi indubbii della mano del valente cittadino bresciano, quali si scorgono, per dirla in poche parole, non meno nei tipi e nella conformazione delle figure, che nei particolari architettonici, eseguiti con rigida osservanza delle leggi prospettiche, e in quelli attinenti al paesaggio che ne costituisce il fondo. A riprova di questa asserzione basterebbe addurre l'esempio dell'affresco con lo stesso soggetto ch'è nella Pinacoteca di Brera, pure riprodotto nell'*Emporium* e la importante tavola dell'Adorazione dei Magi della Galleria di Londra (fotografata dal signor Mariano Morelli di Londra), tacendo di altri. E per rendere il dovuto merito a chi si compete, non è da ommettere che l'impulso dato alle pratiche pel trasporto della pala nel Museo, proviene principalmente da un ardente amatore dell'arte ed attivo collaboratore nell'ordinamento del Museo nell'imponente castello Visconteo-sforzesco, il signor Battista Vittadini.[1]



Fig. 1ª. — Santo Vescovo, di Vincenzo Foppa presso il march. A. L. Trivulzio in Milano

Se questa pala e quella da anni passata nella *National Gallery* ci offrono esempi di singole tavole di considerevoli dimensioni destinate per altari, è noto per un altro verso che il Foppa ebbe ad eseguire più volte delle opere complesse per gli altari delle chiese, ossia

[1] Per norma degli amatori crediamo opportuno avvertire che la fotografia eseguita col processo isocromatico sta a disposizione del pubblico presso il fotografo L. Dubray, Milano, Corso Venezia 11.



Fig. 2ª. — Altro Santo Vescovo, di V. Foppa
presso il march. A. L. Trivulzio

composte in forma di polittici a due piani. Di queste la minor parte si trova ora nel suo pristino stato. Infatti non ne sapremmo citare se non una, quella dell'oratorio di Santa Maria di Castello a Savona, anch'essa purtroppo in miserando stato di conservazione e di difficile ispezione ad occhio nudo.[1]

Ora, per certi dati manifestatisi solo da poco tempo in qua, ci è dato costatare che di simili opere da altare a più riparti il Foppa ebbe a farne per lo meno altre tre, le quali ci è giocoforza oggidì ricostruire nella nostra mente in modo più o meno compìto. Di tutte queste è da dire anzitutto che mancano di parecchie parti, onde rimane sempre la speranza che se ne abbiano a rintracciare in un luogo o nell'altro le membra sparse, come è accaduto di quelle che stiamo per descrivere. Rammenteremo in proposito, in primo luogo, due tavole a singole figure di santi vescovi, trovati e redenti, quali poveri trovatelli (fig. 1ª e 2ª), da un nobile raccoglitore, il Marchese Alberico Luigi Trivulzi; dalla forma dei quali è facile dedurre che dovettero essere singole parti di una serie di tavole, concorrenti a formare un sol tutto. E non è da ommettere che, se si sono rese degne oggidì di figurare nell'artistico palazzo del loro nuovo proprietario, ciò devesi alle intelligenti cure, rivolte al loro ripristino, dal noto ristauratore prof. Luigi Cavenaghi, laddove si vedevano anteriormente peggio della pala di San Sebastiano offuscate e manomesse da perfidi e tenaci ritocchi ad olio, che dovettero essere rimossi con la più grande pazienza ed oculatezza. Oggi, nella loro stilistica gravità, ci si presentano quali degni compagni delle figure di santi che stanno esposte nella Pinacoteca di Brera (salone dei pittori lombardi) e dal modo come vi sono intese le forme, come queste sono lumeggiate, a toni freddi, dall'andamento delle pieghe dei panni mirabilmente sentite e dalla loro decorazione si ricavano altrettanti dati che caratterizzano ben determinatamente l'insigne artista.

Le figure che sorgono sui rispettivi piani, con piccole spalliere posteriormente, a precisare lo spazio, e che erano state interamente ricoperte da prima, sono fatte staccare sopra un fondo messo ad oro ed acquistano così un non so che di monumentale e di statuario

[1] Vedasi in proposito l'elaborato articolo del cav. Giulio Carotti nell'*Archivio storico dell'Arte*.

che ne raddoppia la solenne impressione nell'osservatore. Come, poi, nelle opere di architettura in rovina è dato al sagace ricercatore di ricostruire la mole complessiva sopra semplici



Fig. 3ª. — Madonna col Bambino e cinque angeli (Raccolta del march. Trivulzio)

indizi parziali, così alla vista dei due vescovi, che si danno qui riprodotti dagli esemplari fotografici della ditta Dubray di Milano, si hanno elementi per arguire ch'essi non sono che la minor parte costitutiva di una grande opera d'altare formata da ben parecchi scomparti. L'essere rivolti entrambi col viso alquanto a destra ci permette di dedurne che dovevano trovarsi dalla parte destra di un polittico, nel quale si saranno veduti altri santi dal lato opposto diretti alla loro volta verso la Madonna, la quale secondo il consueto avrà tenuto il centro.

Di proporzioni diverse, e quindi appartenente certo ad altra ancona da altare, è una tavola con una figura di San Paolo inginocchiato, di cui è proprietario il cav. Aldo Noseda. Anche in questa, l'unghia del leone si manifesta tanto da escludere ogni dubbio circa la sua paternità. E qui pure si bramerebbe sapere dove si trovasse in origine e a quali altre parti andasse congiunta, giacchè dalla prospettiva architettonica entro la quale vedesi raccolta la figura, si deduce, per così dire matematicamente, come per primo rilevò l'architetto Luca Beltrami, che nel novero dei santi essa teneva un posto a destra dello spettatore e, di più,

non nell'ordine inferiore ma in un secondo piano, poichè il livello del piano su cui posa, come quello che supera il livello di chi guarda, sfugge alla vista, mentre apparisce dal sotto in su lo spessore dell'arco sotto il quale sta genuflesso il santo dal venerabile aspetto.

Dalla disposizione di questa tavola, pertanto, si ha di nuovo l'indizio della esistenza *ab antico* di un polittico diviso in non meno di sei parti, distribuite in due piani a tre a tre. Mentre si cercherebbero invano ora le parti mancanti di un'opera che sorgeva forse in qualche chiesa del Bergamasco, da che l'unica tavola superstite proviene appunto da una famiglia stabilita nella provincia di Bergamo, consta che fu tolta da Bergamo e precisamente dalla chiesa dei francescani, nota sotto il nome di Santa Maria delle Grazie, altra opera vieppiù ricca e complessa, la quale appartiene, fino dal principio del secolo, alla regia Pinacoteca di Brera, dopo essere stata alla sua volta barbaramente smembrata e privata di parecchie tavole. È quella della Madonna in trono, col Bambino, fra quattro angeli e parecchie figure di santi, disposti a due a due, ciascuno entro appositi riparti arcuati, che fino a pochi anni fa veniva presentata ai visitatori come creazione dello Zenale e che, sotto la direzione del prof. Bertini, venne restituita ragionevolmente al Foppa. Rispetto a quest'opera ora è il caso di fare voti acciò il nuovo direttore, in occasione del progettato riordinamento della Pinacoteca, voglia adoprarsi a riaccostarne le parti diverse, che oramai si trovano tutte raccolte in quella, ma irrazionalmente disgiunte l'una dall'altra. Fatta astrazione delle predelle che andarono perdute, oggi si può dire che l'ancona potrebbe essere ricostituita tutta quanta nel suo severo aspetto, da che entrò in Pinacoteca la tavola che tuttora mancava, appartenente al novero di quelle che dopo le affrettate soppressioni napoleoniche furono date in prestito a diverse chiese nelle campagne di Lombardia. Fortunatamente esiste tuttora il registro di questi depositi fatti dalla regia Pinacoteca, e allorchè alcuni anni or sono il cav. Giulio Carotti, per incarico del Ministero intraprese i suoi giri d'ispezione delle opere disperse in provincia, non mancò di sollecitare il richiamo, fra le cose di maggior rilievo, della tavola del Foppa. Che questa poi fosse parte integrante delle altre, già da tempo collocate in Pinacoteca, è cosa alla quale non si era fin qui pensato, ma che risulta da diversi dati da prendersi in considerazione.

In primo luogo si ricava dai registri accennati che proviene parimenti dalla chiesa delle Grazie di Bergamo, essendovi stata tolta nel 1811. A questo si aggiunga che il soggetto illustra per l'appunto uno dei fatti salienti nella vita del serafico poverello di Assisi, il capo dell'ordine al quale appartenevano i frati della chiesa, quello cioè nel quale riceve le stimmate, nel mentre dal cielo gli apparisce Nostro Signore crocifisso. Infine, tanto le misure del quadro quanto le sagome e la parca decorazione della cornice si accordano con quelle delle altre parti.

Per dare un'idea ora del come i nostri antenati del secolo scorso trattassero con isprezzo gli autori del Quattrocento anche se del valore di un Foppa, ci piace richiamare qui le parole con le quali il Pasta nelle sue *Pitture di Bergamo*, stampate nel 1775, menziona l'opera di che ragiona: « La gran tavola nella testata del coro come che sia antica non è da ommettersi e rappresenta in otto caselle dorate la Beata Vergine fra due angioli in mezzo ed ai lati i Santi Alessandro, Bonaventura, Antonio, ecc., e sopra San Francesco stimatizzato, con ai fianchi i Santi Agostino, Monica ed altri. Nel basamento un *Ecce Homo* fra due angeli, in picciole figurine ed alle bande l'Annunciazione, la Visitazione, la Natività e la Gita in Egitto ». L'autore essendosi degnato appena di fare menzione di quest'opera non c'è da meravigliarsi che la sua descrizione sia inesatta. Infatti, non si saprebbe imaginarsi che l'ancona fosse composta di otto *caselle* (a meno che si avesse a prendere in considerazione qualche tavola da cimasa, della quale non rende conto) nè si riscontra fra i santi un Sant'Agostino.

Quanto alle storiette della predella certamente non le avrà inventate, ma poichè ora più non si vedono, non ci rimane che a fare voti che un giorno o l'altro abbiano a riapparire e ad arricchire alla loro volta il numero delle opere superstiti del grande bresciano; il

nome del quale, appunto a proposito di quella qui rammentata, viene menzionato nell'antica *Notizia di opere di disegno* di Marcantonio Michiel (altrimenti nota sotto il nome dell'*Anonimo Morelliano*) là dove parlando di Bergamo, prende nota della chiesa di *Santa Maria delle Grazie, Monasterio dei frati de San Francesco osservanti, fuori della porta di Cologno*, e soggiunge: « La ancona dell'altar grande della nostra Donna con le due figure per ciascun lato, in nicchii dorati, a guazzo, fu de man de Maestro Vincenzo Bressano vecchio, come credo ». Dove la qualifica di vecchio si ha a considerare come termine di distinzione rispetto al Foppa il giovine, del quale esistono opere in Brescia.

Rimangono da considerare alcune opere minori, venute alla luce recentemente. Innanzi tutto, non foss'altro per ordine di tempo, una pregiata tavoletta in possesso del sullodato marchese Trivulzio, della quale porgiamo una riproduzione ridotta, da fotografia eseguita dal signor Luigi Dubray. La scena intima e ingenuamente soave che vi è rappresentata non ha bisogno di parole per essere descritta. Il quadro, come già dimostra l'ornato delle aureole, le linee ondulate dei panni, coi loro lembi a risvolti spirali, la semplicità primordiale nel modo di trattare i particolari del fondo, senza parlare delle teste, di candido sapore gio-

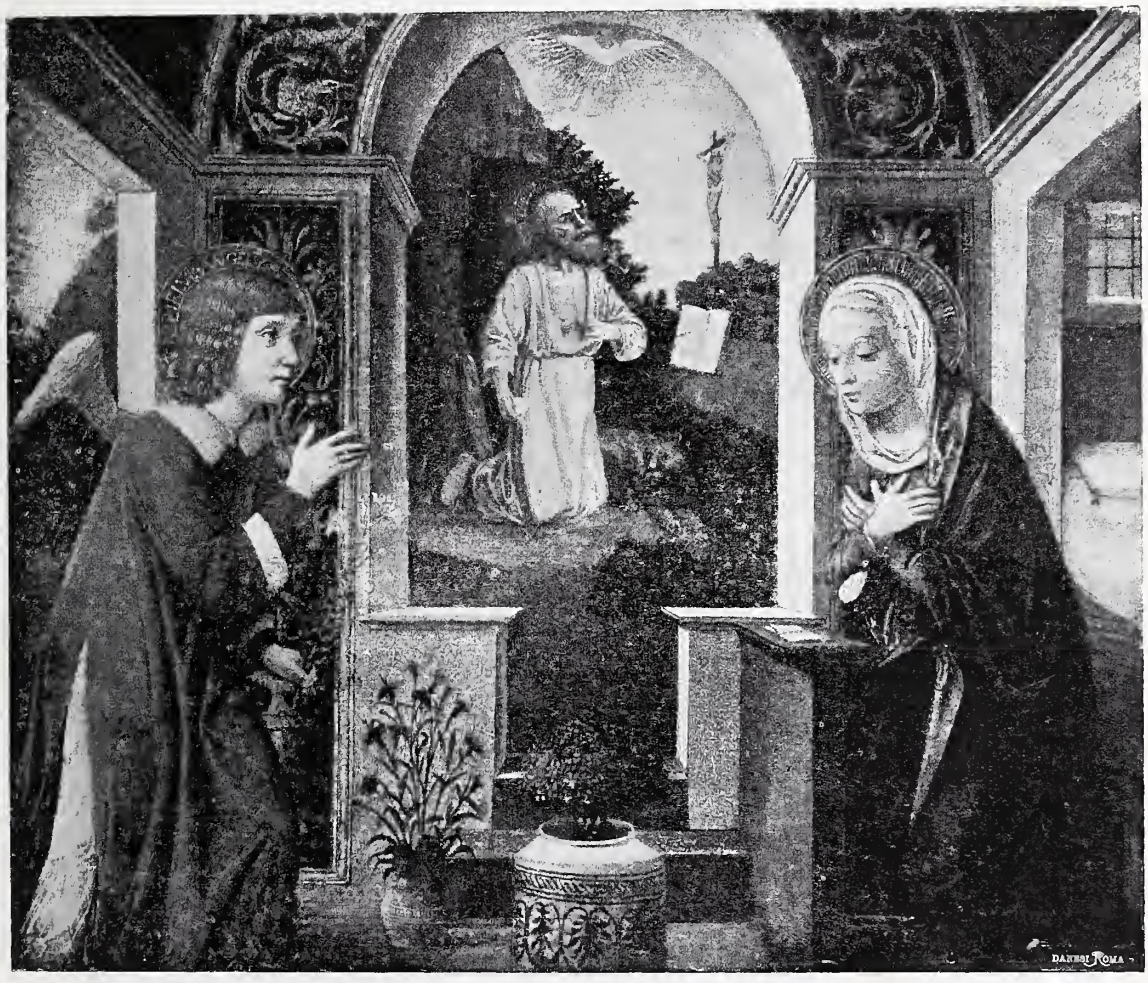


Fig. 4ª. — La Vergine Annunziata dall'Angelo. (Raccolta G. B. Virtadini)

vanile (fig. 3ª), tutto accenna a tempo precoce, da porsi intorno alla metà del secolo, o poco giù di lì. Una grande vicenda tocca a questa graziosa tavoletta. Allorchè il proprietario l'acquistò pochi anni or sono presso un antiquario di Milano, la tavola era alquanto più stretta di quello ch'è ora. L'estremità a sinistra di chi guarda, comprendente tutta la figura dell'angio-

letto suonante il violino, vi mancava. Non si sa quando, nè se per iscopo di speculazione o per quale altra circostanza, n'era stato staccato e fatto un quadretto a sè con sensibile riduzione nella dimensione dell'altezza. Fatto sta che il quadretto, per altra provenienza che quella dell'antiquario rammentato, un bel giorno comparve fra gli oggetti di un'asta artistica e vi fu acquistato dal cav. Aldo Noseda. Passarono entrambi i quadri per essere messi in ordine nello studio del prof. Cavenaghi ed egli agevolmente riuscì a constatare che il piccolo violinista non è altri che il compagno di quello messo a riscontro col mandolino fra le mani. Gli amici possessori quindi si accordarono fra loro ed ecco il quadro del fortunato Marchese reintegrato nella sua condizione primitiva.

Di tempo più progredito, ma sempre improntata del vigoroso sapore quattrocentistico (si sa d'altronde che Vincenzo Foppa morì nel 1492), è un'altra tavola, larga 64 centimetri per 50 di altezza, appartenente ad altro già rammentato mecenate milanese, il signor Battista Vittadini (fig. 4[a]).

Questa Annunziazione purtroppo non è che un frammento di opera di maggiori dimensioni, come è facile costatare pure alla vista della unita figura (da fotografia Dubray), essendo stata, (chi sa quando, e perchè?) mutilata ai quattro lati. Nonostante, anche per quello che rimane, ch'è sempre la parte essenziale, c'è di che rallegrarsi con l'appassionato amatore di aver saputo farne la conquista presso un antiquario di Milano, e col prof. Cavenaghi di averla saputa richiamare in vita non ostante i mali trattamenti subiti in tempi passati, e di essere persino riescito a disseppellirvi interamente da un nero strato di colore, onde era stata arbitrariamente coperta, una figurina, quella cioè del San Girolamo, nel mezzo, in adorazione del Crocifisso. Non meno che in parecchie altre cose del Foppa, si rileva in questa la sua particolare compiacenza nell'accurato accenno dell'elemento prospettico col quale egli vuol dare sfondo ed evidenza all'ambiente dove colloca le figure. Le due figure principali poi, nelle quali non vi è chi non riconosca i tipi propri di lui, hanno anche questo di buono, che ci guidano a determinare per opere del Foppa altre due tavole di una cospicua raccolta milanese, dove stanno tuttora esposte erroneamente sotto il nome di Borgognone.

Visitando infatti la sala dei capolavori della Galleria Borromeo in Milano, ci si presentano bene esposte presso una finestra, a destra una Madonna in atto devoto, mentre riceve l'annunzio dall'angelo Gabriele, a sinistra il medesimo inginocchiato.[1] Lo sfondo di ciascuna tavola è formato da una decorazione architettonica con ornamenti messi su fondo d'oro, cioè da una arcata contenente una bifora con una apertura circolare superiormente. Dalla prospettiva dell'ambiente, veduto evidentemente di sotto in su, si può arguire che questi pezzi in origine avessero a figurare come due parti collocate alquanto in alto di un'altra opera complessa della quale andrebbero pure ricercate le tracce. Quanto alle figure vi apparisce ben chiara la loro affinità non casuale con quelle dell'Annunciazione di proprietà Vittadini, sia nelle forme delle teste, massime in quella dell'angelo, sia nel movimento e nella conformazione delle mani, sia nell'andar dei panni e nel tono del colorito in genere. Analogie che risalterebbero tutte viemmeglio, ove le due interessanti ed accurate tavole, che in complesso appaiono abbastanza incolumi, fossero semplicemente ripulite con cautela.

I dipinti misurano ciascuno m. 0.75 in larghezza per 0.57 in altezza.

Non vogliamo dimenticare, infine, di accennare alle benemerenze del compianto professor Bertini verso l'antico insigne pittore di che ci occupiamo. A lui si devono in primo luogo le provvide misure prese per salvaguardare ulteriormente dalla invasione delle emanazioni nitrose cui andava soggetto, un affresco così prezioso qual'è quello del Martirio di San Sebastiano della Pinacoteca di Brera; a lui la buona collocazione di altro affresco, dal Museo archeologico trasportato in Pinacoteca, che al pari del precedente si trovava già

[1] Corrispondono ai numeri 50 e 52 di detta sala.



Fig. 5ª. — Madonna col Bambino. (Museo Poldi-Pezzoli)

nella demolita chiesa di Santa Maria di Brera: intendiamo una Madonna col Bambino fra due santi, datata 1485.

Quanto alla tavola di N. D. col Putto, della quale si dà qui una riproduzione, ricavata da esemplare fotografico della ditta Marcozzi, essa appartiene al novero degli acquisti fatti dal defunto direttore pel Museo Poldi. Quand'anco non si presenti nel novero delle cose migliori di Vincenzo Foppa, pure nella nuova sala dedicata agli autori di scuola lombarda tiene il suo posto non inopportunamente e serve se non altro a rappresentarvi l'indirizzo speciale iniziato in Lombardia da così serio e puro rappresentante dell'arte del Quattrocento (fig. 5ª).

L'appassionato raccoglitore fece pure acquisto di un affresco del Foppa, pittura che per quanto non immune da danni, rimane sempre un'opera di notevole importanza. È un grande quadrato di ben m. 2 in larghezza per 1.80 in altezza, con la Vergine e il Bambino sur un trono ornato; ai lati stanno inginocchiati una coppia di coniugi in atto di adorazione, protetti ciascuno dal loro santo. In alto alcuni angeli volanti. Dalla speciale cura con la quale si scorge tuttora eseguito ogni particolare, a cominciare dal trono col sovrapposto baldacchino, venendo fino al tappeto all'orientale, si arguisce che l'autore ne aveva fatto una cosa accarezzata e fine oltremodo. Una riproduzione se ne ha nel *Catalogo dei quadri e oggetti d'arte del fu prof. Giuseppe Bertini*, edito dal cav. Giulio Sambon in Milano, cui fu affidata la vendita all'asta della raccolta, effettuatasi nel maggio dell'anno corrente.

Dalla medesima passò fortunatamente in buone mani, voglio dire in quelle dell'avv. Achille Cologna, altro estimatore milanese dell'arte severa ed elevata.

Infine proviene pure dall'asta Bertini una tavoletta genuina del Foppa, che va ad accrescere opportunamente la cospicua galleria del cav. C. Benigno Crespi, mentre il march. L. A. Trivulzio alla sua volta seppe trovarne una, da aggiungere alle tre tavole del maestro bresciano già in suo possesso.

GUSTAVO FRIZZONI.

IL PRESEPE A NAPOLI [1]

I.

Il pio costume di rappresentare la nascita del Bambino Gesù con figure, sia di legno, vestite di stoffa, sia di terracotta, e con un paesaggio in rilievo è antichissima. I più affermano come la trovata di questa scena, mistica ed istorica al tempo istesso, si debba al poverello di Assisi, il più poetico dei santi, come lo chiamava Cesare Balbo. Gl'istorici di lui narrano infatti che nella notte del Santo Natale dell'anno 1220, a Greccio, nella valle di Rieti, egli, in una stalla, fece costruire una mangiatoia, e, messovi del fieno, ai piedi di questa innalzò un altare. Dall'un canto e dall'altro pose un bue ed un asinello, e poscia chiamò quivi i villici del luogo ed i frati, i quali tutti vi accorsero, con torchi accesi cantando le lodi del Signore. Ma in Napoli i documenti ci fan risalire un secolo innanzi: in un istrumento dell'anno 1021 è ricordata la chiesa di *Santa Maria ad praesepe,* detta pure la Rotonda, una, forse, delle sette diaconie della Chiesa napoletana, posta di rincontro alla cappella di Sant'Angelo a Nilo e distrutta ne' primi del secolo XVIII.[2] Ad Amalfi, in una iscrizione dell'anno 1324 è ricordata una cappella del *presepe,* di casa d'Alagni.[3]

Nel secolo XV, poi, nelle carte, in ispecie notarili, comincia a trovarsi menzione dei *figurarum sculptores,* i quali costruiscono rappresentazioni della nascita del Redentore, sia *in cone de relevio,* sia in tutto tondo *de lignamine.* In un istrumento dell'anno 1478, nel protocollo di not. A. Casanova (fol. 151), conservato nel nostro archivio notarile, maestro Pietro e maestro Giovanni Alamanni pattuiscono la costruzione di un presepe con l'aromatario del duca di Calabria, messer Iaconello Pipe (forse Pepe), per la sua cappella in San Giovanni a Carbonara. Le figure erano le seguenti: la Vergine con corona in testa, San Giuseppe, il Bambino Gesù, un bue ed un asino alla grandezza del vero; inoltre tre pastori, dodici pecore con due cani, quattro alberi *cum tortanis,* undici angeli, due profeti, due sibille. Di questo presepe esistono ancora la Vergine, ma senza corona, ed il San Giuseppe (v. fig. 1), gli angeli, i profeti e le sibille (fig. 2, 3 e 4): il resto è stato forse involato o distrutto.

---

[1] Come appare dal titolo, ho limitato il presente studio al presepe napolitano, perchè di siffatto genere di arte se ne trovano esempi in Francia, in Ispagna ed in Germania. Il Museo di Monaco di Baviera ha dedicato delle sale a una collezione di pastori delle varie regioni d'Europa, e l'arte napolitana vi è largamente rappresentata. Il sig. Max Schmederer, appassionato raccoglitore, vi ha costruito dei presepi tirolesi, spagnuoli, napolitani e finanche siciliani. In Sicilia, dove pure il costume natalizio del presepe fu molto diffuso, esistono dei pastori d'un'arte locale, che sono molto diversi dai napolitani.

[2] CAPASSO, *Monumenta neapolitani ducatus,* t. II, pag. 251. Napoli, 1885.

[3] CAMERA, *Memorie stor. diplom. di Amalfi,* t. I, pag. 668.

Le figure sono dipinte a colori, hanno tracce di dorature e, con la loro durezza, ricordano il fare della scuola lombarda o bergamasca alla quale, probabilmente, appartenevano i due scultori. In un'altra scheda notarile, che ora serbasi presso il signor Elia Folino, in



Fig. 1ª. — La Vergine e San Giuseppe. Presepe di San Giovanni a Carbonara

Montoro, provincia di Avellino, troviamo pure memoria di un presepe, collocato nell'anno 1478 nella cappella dei Bajani in Montoro, opera di un maestro Pandolfello di Solofra. [1]

A Napoli, al fol. 151 del protocollo di not. I. A. Fiorentino, leggesi un contratto dei

[1] Colombo, *Memorie di Montoro*. Napoli, 1883, pag. 16.

4 agosto 1507 tra messer Ettore Carafa e maestro Pietro Belverte, da Bergamo, il maestro di Giovanni da Nola, il quale, come dice Pietro Summonte nella lettera che si cita più sotto, *si faceva chiamar Veneziano*, per la costruzione di un presepe nella cappella del Crocefisso in San Domenico Maggiore, composto di ventotto figure, cioè: « la Vergine S. Ioseph con lo figliuolo in connabulo, l'asino et lo bove, dieci angioli, doe pasturi, doe cani, octo pecore, con li arbori faschie (*sic*) et tortanis et altri ornamenti partinenti a li pasturi ». Anche questo presepe esiste tuttora, nella chiesa di San Domenico, ricordata di sopra, ed ha molte somiglianze stilistiche con quello di San Giovanni a Carbonara.

Ne restano pure altri due, quasi contemporanei, l'uno nella chiesa delle monache di Santa Chiara e l'altro nella cappella che Iacopo Sannazaro dedicava al Parto della Vergine,



Fig. 2ª. — Angeli. Presepe di San Giovanni a Carbonara

sulla spiaggia di Mergellina, « la quale Natività è del garbo che il Sannazaro l'have in versi depincta nel divino suo libro *de Partu Virginis*... ».[1] Ma quest'ultimo è di gran lunga superiore ai precedenti, perchè, come può notarsi dalle riproduzioni che seguono, la figura della Vergine ha una devota semplicità, una grazia nell'insieme che invano si cercherebbero nella scultura dell'Alamanno o in quella del Belverte. I pastori poi offrono un dettaglio ed un disegno che ben valgono a mostrare quale fosse l'arte di Giovanni Mirilliano, da Nola (v. fig. 5ª, 6ª, 7ª, 8ª e 9ª).

Ben altri poi dovevano esistere nella nostra città,[2] dove il pio costume ebbe un novello

[1] *Napoli nobilissima*, vol. VII, 1898; *La lettera di Pietro Summonte*, pag. 197.

[2] Ho sentito parlare di un antico presepe nella chiesa dell'Annunziata, ma non ho potuto rintracciarlo. Molte chiese napoletane usavano costruire il presepe nel tempo natalizio; ai nostri giorni, conti-

incremento con la venuta in Napoli dei chierici regolari di San Paolo, comunemente detti Teatini. Costoro, tra' quali era San Gaetano Thiene, ebbero un palazzo, nel luogo dove oggi vedesi la chiesa detta delle *Trentatrè* e vi aprirono al culto un oratorio, denominato *Santa Maria della Stalletta*, in memoria del sacro presepe.[1] Essi, certamente, diffondevano il culto all'Infante Gesù; e ne' monasteri da loro governati, che non erano pochi, non dovè mancare il presepe. Le monache della Sapienza, infatti, nel febbraio del 1558 richiesero lo scultore Annibale Caccavello della costruzione di un presepe, che oggi più non esiste; ma ne abbiamo notizia dal diario del Caccavello stesso, edito, non ha guari, dal colto giovane Filangieri di Candida.[2] Il Caccavello, con le sue note ci fa sapere che le figure del presepe erano quattordici, cioè: la Vergine, San Giuseppe ed il Bambino, nove angeli, il bue e l'asino, alte palmi 3 $^{1}/_{4}$ dell'antica misura napoletana, e gli furono pagate ducati 140 (lire ital. 600) in varie rate: nel 5 febbraio 1558, ducati 40; nel 4 giugno 1558, ducati 50; 25 ducati ai 13 settembre, ed altrettanti ai 9 dicembre dell'istesso anno 1558.

Il presepe diveniva di voga, e da quest'epoca a venir giù lo troviamo ripetutamente scolpito e dipinto nelle chiese napoletane: era un soggetto preferito dagli artisti del secolo XVI e XVII. Basterà ricordare quello scolpito dal Santacroce nella chiesa di Santa Maria la Nova, quello in legno nella chiesa di San Giuseppe dei Falegnami, opera anche di Giovanni da Nola, il bellissimo bassorilievo della cappella dei signori di Vico in San Giovanni a Carbonara, dove uno dei Re Magi riproduce l'effigie di Ferrante d'Aragona, creduto opera dello spagnuolo della Plata, e finalmente, per tacer d'altri, l'altro bassorilievo della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, spesso attribuito dai patrii scrittori al Donatello, ma che invece, come ci fa sapere il Vasari, è opera di Antonio Rossellino. Ecco come egli si esprime, parlando delle opere eseguite in Napoli da questo scultore, pel duca di Amalfi:

« ..... fece una tavola di una Natività di Cristo nel presepio, con un ballo di angeli in su la capanna che cantano, a bocca aperta, in una maniera che ben pare che, dal fiato in fuori, Antonio desse loro ogni altra movenza ed affetto con tanta pulitezza che più operare non possono nel marmo il ferro e l'ingegno »[3] (v. fig. 10[a]).

Più tardi, da quella buona lana del De Dominici[4] sappiamo che un Michele Perrone, fratello dell'altro artista Aniello, fece dei buoni pastori da presepe *alli quali era da un par-*

---

nuano la tradizione quella di Santa Maria in Portico, che ha dei pastori, grandi al vero, ma assai rozzi, e l'altra del Gesù Vecchio, che ha pure dei pastori al vero, non ispregevoli: ve ne sono di Nicola Ingaldi.

[1] *Prolocollo di Not. Giov. Dom. di Lega*, a. 1533-35, fol. 376, nell'archivio notarile di Napoli.

« Cessio et consignatio domorum pro venerabilibus fratribus congregationis Teatine.

« Die vigesimonono mensis Julii oct. ind. 1535 constitutus in nostri presentia magn.^{cus} dominus petrus marruffus de joanna civis et habitator neapolis agente, etc. Asseruit coram nobis annis proxime preteritis affectantibus venerab.^{bus} et religiosis fratribus congregationis noviter facte per Rev.^{mum} dominum joannem bapt.^{am} Carrafam olim archiepiscopum Theatinum habere aliquem locum pro costruendo Cenobio seu monasterio pro ipsorum habitatione in quo comodius Deo servire possent et pro beneficio huius civitatis neapolis ad manus et posse ipsius domini petri per manus et medium magnifice domine marie longe gubernatricis venerabilis hospitalis incurabilium huius civitatis neapolis pervenisse summam ducatorum mille et octincentorum vel circa elemosinaliter dicte domine marie consignatum per quosdam nobiles ad effectum emendi aliquod stabile pro habitatione dictorum patrum et dicta ecclesia seu monasterio construendo cum qua pecunia postmodum prefatum dominum petrum emisse ad sui nomen quasdam domos magnas sitas et positas in platea regionis sedilis montanee prope ecclesiam Sancte Marie de populo a magnifico Joanne Nicolao de ratta et aliis prout ex instrumento puplico fieri rogato per manus notarii hieronimi nisti sub die.... (*manca la data*), etc. ».

Debbo la comunicazione di questo documento inedito al mio illustre amico, il venerando comm. B. Capasso.

Il CARACCIOLO, *Vita Divi Cajetani Tienis Pisis*, A. MDCCXXXVII, pag. 103, dice che la chiesa della *Stalletta* fu detta così, perchè *prope stabulum quod stalla Itali dicimus*, ma la sua è una gratuita asserzione: veggasi *La vita di San Gaetano* di ELIO CLERIO.

[2] *Diario* di ANNIBALE CACCAVELLO. Napoli, Pierro, 1896.

[3] VASARI, *Vite*, ediz. Milanesi, vol. III, pag. 95. Firenze, Sansoni, 1878.

[4] *Vite*, ecc., t. IV, pag, 121. Napoli, Trani, 1846.

ticolar genio inchinato. I suoi pastori furono comprati da Antonio Ciappa, uno scritturale maggiore della ricca azienda del marchese Ferdinando Wandeneiden, che il popolino chia-



Fig. 3ª. — Profeti. Presepe di San Giovanni a Carbonara

mava napoletanamente *Mannaino.* Il Ciappa, con questi pastori e con altri che fece a bella posta scolpire dal Perrone, costruiva un presepe nella chiesa di Santa Brigida, dove la gente accorreva dicendo di voler vedere il presepe di Tonno Ciappa. I pastori di Michele Perrone ebbero fortuna, ed è sempre il De Dominici che parla, ne spedì puranche in Ispagna.

II.

Siamo al secolo XVIII, il presepe pigliava voga e dalle chiese passava pure nelle case dei privati. In un'effemeride napoletana del secolo scorso, la *Gazzetta di Napoli,* si legge che nel 12 gennaio 1734 la viceregina si recò in casa del principe d'Ischitella a visitare il pre-

sepe. Vi andò preceduta da un drappello di guardie tedesche ed accompagnata da alcune dame. Il principe e la principessa d'Ischitella la ricevettero a piedi della scala, ed era con loro anche l'architetto del presepe, Desiderio de Bonis.

Con la venuta di Carlo III di Borbone il tipico costume si ebbe un impulso maggiore, perocchè quel monarca aveva una grande passione per questo, direi quasi, sacro idillio. Nell'*Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III,* ecc., scritto da Pietro d'Onofrio (Napoli, stamperia di Pietro Perger), a pag. CLXXXVII, si legge: « ..... per la sua gran pietà occupavasi nel formare il Presepe, per celebrare con divozione la Nascita di N. S. Gesù Cristo. Era cosa mirabile e di edificazione grandissima il vederlo, a certe ore sfaccendate del giorno con le regie sue mani impastar dei mattoncini e cuocerli, disporre i soveri, formar la capanna, architettare le lontananze, situare i *pastori.* Anche la Regina Amalia occupavasi quasi tutto l'anno in far gli abiti per i pastori del S. Presepe, anche per far cosa gradita al Re suo sposo, ecc. ». E, s'intende di leggieri, dato l'impulso, *regis ad exemplum,* nobili e borghesi tutti gareggiarono per avere un presepio in casa. Fra quelli dell'aristocrazia si ricordano il presepe del duca Calà Ossorio, diretto dallo scultore Lorenzo Mosca, l'altro del duca di Collecorvino, quello del duca della Regina e simili.

Si cominciava in ottobre, quando, finita la villeggiatura autunnale, si ritornava in città. Si faceva a gara a chi meglio imitasse un paesaggio, desse una disposizione artistica alle figure: vi si profondeva tempo e danaro, come dice il Napoli-Signorelli nelle sue *Vicende della Coltura,*[1] quando ricorda il presepe che costruiva un prete napoletano, tal Domenico Mainetti, nella sua casa a San Potito. Il prete ne era l'architetto, il disegnatore e l'esecutore, aiutato da un suo domestico, il quale, col volgere degli anni, era diventato assai esperto nel genere. Il Mainetti soleva ritrarre i paesi di Salvator Rosa e di Micco Spadaro, e non è a dire se i buongustai dell'arte lo ammirassero! Nè meno lodato era quello che si metteva su dagli eredi di Marco Torre, diretto da uno scultore napoletano, Michele Gaudioso, e che fu dismesso molti anni prima del cadere del Settecento.

Gli scrittori d'impressioni di viaggio, descrivendo Napoli ed i suoi costumi, han quasi tutti parlato del presepe. Il Gorani,[2] fra gli altri, raccomanda al forestiere, che in dicembre od in gennaio si trova in Napoli, di non trasandare una visita ai presepi, oggetto di lusso pe' napoletani *aussi extravagant qu'excessif:* a Napoli si trovano *les plus belles crèches du monde catholique-apostolique-romain.* Egli stesso ne aveva visitato parecchi: « *J'ai vu plusieurs crèches à Naples. Celle qui m'a frappé le plus appartient au signor Torres* (sic) *libraire* ». Il Torres del Gorani non è altri, se non il Terres, famoso libraio-editore napoletano, che aveva bottega nella via San Biagio dei Librai, di rincontro alla chiesa dei Santi Filippo e Giacomo. La sua libreria era il ritrovo dei letterati del tempo e vi si tratteneva puranche il famoso domenicano P. Rocco.

Il presepe del Terres, come si vede, era celebre, sia per la bellezza dei pastori, sia pel paesaggio pieno di ruderi antichi, di frammenti di statue ed altra roba simile. Il Re di Svezia e l'Elettore palatino si recarono a visitarlo e fecero puranche dei ricchi doni al Terres: furono forse que' doni che fecero dire al Gorani che i presepi *rapportent des très gros profits à l'entrepreneur!*

Lunga pezza è durata la fama di questo bel presepe, ed anch'io, nella mia fanciullezza, ne ho udito a parlare da vecchi amatori di cose patrie. Il seguito dei Re Magi pareva un esercito con tre bande, dipendenti dai tre sovrani, come dice il nostro don Antonio Perrone in un suo scritterello ricco di notizie, che invano si cercherebbero altrove.[3] Una parte di

---

[1] *Vicende della cultura,* ecc., di PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI, tom. VII. Napoli, 1811.

[2] *Mémoires, secrets et critiques des Cours, des Gouvernements,* etc. Paris, 1793, t. I, pag. 324 segg.

[3] *Cenni storici sul Presepe,* per ANTONIO PERRONE. Napoli, tip. Fratelli Contessa, 1896, di pagine 48. Questo scritto, quantunque non sempre ordinato, è una specie di cronaca assai preziosa, giacchè il Perrone

questa collezione, proprio la famosa banda dei Magi, dopo essere stata della famiglia Cozzi, oggi è posseduta dal barone De Donato in Napoli, ed un'altra parte, la migliore, è nelle mani del signor Perrone, che nel 14 dicembre 1879 ne fece acquisto all'asta, dagli eredi di un eddomadario del nostro Duomo, certo Scala.

Un negoziante di pelli, Antonio Cinque, ebbe anch'egli un celebre presepio che costruiva nella sua casa alla *via della Marinella,* oggi *via Nuova della Marina,* in quel posto che si chiamava *Mandrone.* Gran numero di gente accorreva ad ammirarne la magnificenza, ed



Fig. 4ª. -- Sibille. Presepe di San Giovanni a Carbonara

anche il Re si recava a visitarlo.[1] Dei rosoni di argento massiccio, mirabilmente cesellato

ha raccolte le notizie che pubblica, dalla viva voce di questi vecchi collezionisti, co' quali egli, appassionato del genere, ha avuta gran dimestichezza.

[1] La Corte aveva l'uso di visitare i principali presepi che si costruivano in Napoli dai privati. Durante l'occupazione francese vi si recarono pure Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat, e mi si narrava che quest'ultimo, illuso da una prospettiva dipinta, scam-

reggevano i ceri che illuminavano il presepe. L'anno 1822 fu l'ultimo anno in cui si costruì il presepe. I rovesci finanziari lo fecero smettere, e la collezione di *pastori* si sperperò: il seguito dei Magi, opera del Sammartino, fu acquistato dalla figliuola del re Francesco I di Borbone e portato in Ispagna, dove andò sposa a Ferdinando VII. I rosoni di argento finirono al Monte di pietà e vi furono pegnorati per ducati 600, ossia lire italiane 2550. Quando il Cinque cominciò a vendere i suoi *pastori,* tra gli altri compratori, vi fu pure il signor Raffaele Perrone, avo di Antonio, e da quel tempo, questa oramai celebre collezione, si ebbe un primo incremento.



Fig. 5ª. — La Vergine
Presepe nella Cappella del Sannazaro
a Mergellina

Con essi contendeva la famiglia Ruggiero, ricchi setaiuoli che abitavano a Sant'Onofrio dei Vecchi, verso il Sedile di Porto, una di quelle viuzze del vecchio Napoli, che oggi il piccone del Risanamento ha fatto sparire e che accoglievano quasi tutti i nostri ricchi mercanti.

Nicola Ruggiero era quegli che costruiva il presepe ed aveva, fra l'altro, una bella collezione di animali e di cani, fra' quali alcuni danesi, che fece ritrarre da quegli appartenenti a Ferdinando IV di Borbone. Quando il Sovrano recavasi a visitare il presepe, il Ruggiero si compiaceva di additarglieli. Morto il Ruggiero, la collezione passò nelle mani di una sua sorella, Elisabetta, maritata Ricciardi, e dopo la costei morte, avvenuta nel 1873, il presepe fu diviso e venduto ad antiquari e privati, ed il sig. A. Perrone ne acquistò una gran porzione.

Anche Francesco Marotta « si segnalò pure quanti altri mai, dice il Napoli-Signorelli, [1] nel costruire alcuni anni in sua casa un presepe assai ammirato. Conservò poi la famosa raccolta delle figure sì dei Magi, con vistoso accompagnamento, che degli angeli per la gloria, forniti di mirabili istromenti musicali nella picciolezza perfettissimamente lavorati. Al fine se ne disfece regalando tutto questo tesoro in tal genere alle religiose di Donnaromita ». Il Marotta morì nel 1810, dopo essere stato per due anni quasi mentecatto.

Nè meno famoso era il presepe della famiglia De Georgio, noto nel nostro popolino come *u presebio d'a Giorgia.* Era in quel sontuoso palazzo di Napoli, in via Toledo, n. 148, che fu poi del principe di Montemiletto ed oggi appartiene al duca della Regina. Fu costruito fino all'anno 1826 ed i vecchi ne dicevano *mirabilia magna.* Lo dirigeva il pittore napoletano Nicola Fazio, e più tardi lo scultore Lorenzo Mosca. La *gloria* degli angeli era addirittura maravigliosa, e vi si vedeva pure una caverna con dei diavoli, i quali si disperavano per la nascita del Verbo Umanato; un *inferno,* insomma, che, al dir del Proto, [2] era un *paradiso* pel nostro popolino!

---

biandola per vera, con la punta dello stivale, che allora si usava assai accuminato (*alla francese*), sfondò la tela.

[1] Francesco Proto, duca di Maddaloni, *Il presepe,* prolusione in *Atti dell'Accademia pontaniana.* Napoli, 1889.

[2] Op. cit., vol. 7, pag. 270. Il figliuolo del Marotta,

Ma pel troppo chiasso cui dava luogo, i signori De Georgio lo abolirono e vi sostituirono, invece, l'arrivo dei Magi, con gran codazzo di servi bianchi e neri, odalische, cammelli, dromedari con ricche gualdrappe, un lusso insomma che era un ricordo, a giudizio del duca di Maddaloni, della magnificenza borbonica, ma che a me pare una reminiscenza del fasto spagnuolo. Ma quale anacronismo! E in fatto di anacronismi se ne vedevano delle belle: l'istesso Gorani, citato di sopra, dice di aver veduto sul presepe napoletano monaci e monache, dame che andavano al teatro seguìte da servi in livrea, e finanche Pulcinella! Sissignore proprio Pulcinella. E non è soltanto il Gorani che lo dice, che con quella sua aria di volteriano poco gli si crederebbe, ma lo si legge pure in altri scrittori di note di viaggio. Il Deppin o Depping, nelle sue *Serate d'inverno,* racconta di aver visto a Napoli un presepe col Vesuvio in fondo e Pulcinella che passeggiava tranquillamente; e nota che Pulcinella è un personaggio tanto popolare pe' napoletani, che non possono addirittura farne senza. La cosa viene pure confermata dal Rehfues, *Gemälde von Neapel.*[1] Ma è poi vero quanto dicono costoro? Lo vedremo più sotto: per ora torniamo al presepe De Georgio.



Fig. 6ª. — Pastore
Presepe nella Cappella del Sannazaro
a Mergellina

Come ho già detto, fino all'anno 1826 si costruì il presepe, dopo quel tempo i De Georgio cominciarono a vendere la collezione. Un rivendugliolo, cognominato *Rosicariello,* che aveva bottega nella via *Guantai Nuovi,* acquistò il seguito dei Magi, che rivendè ad un farmacista, certo Toralbo, e l'antiquario cav. Francesco Scognamiglio, nel 1869, per mezzo di uno scultore, Eugenio Biancardi, ne comprò un'altra buona parte.

Di quanto avanzò, la famiglia De Georgio formò dei gruppi, collocati entro vetrine, che tuttora esistono nel palazzo di loro proprietà al Corso Vittorio Emanuele, angolo del Petraio. Una porzione che apparteneva al cav. Alfonso De Georgio, dopo la costui morte, fu venduta all'antiquario Varelli.

La famiglia Catalano, dimorante nel Borgo dei Vergini, come allora si chiamava l'odierna *via dei Vergini,* ebbe pure un sontuoso presepe, che si costruiva sotto la direzione dell'architetto napoletano Francesco Cappello, ricco di pastori pregevoli, in gran parte opera di Giuseppe Gori, il quale abitava nell'istesso palazzo dei Catalano, e ritrasse le sembianze della signora Catalano in una contadina, che tuttora si mostra dal signore avv. Francesco

---

a nome Saverio, segretario del Consiglio d'amministrazione della R. Marina, fu quegli che diede al Napoli-Signorelli tutti i particolari intorno alla storia del presepe, pubblicati nella sua opera; particolari che egli, per un'assenza di quattro lustri da Napoli (fu a Madrid), avrebbe certamente ignorati.

[1] Op. cit., t. I, pag. 154, 164. Zurich, 1808.

Catalano, possessore della collezione in parola, che gli fu trasmessa dallo zio, signor Filippo Catalano. Un altro famoso presepe napoletano si era quello che il notaio Raffaele Sorvillo costruiva nella sua abitazione al *Vico Maiorani* a Forcella, e poscia alla *Via Egiziaca* a Pizzofalcone, n. 59. Anche qui si recavano i Sovrani a visitarlo, e, durante il tempo che stava esposto il presepe, un picchetto di soldati della Guardia Reale nel cortile e nella casa teneva a bada la folla e la invitava a girare, per cedere il posto agli altri.



Fig. 7ª. — Pastore
Presepe nella Cappella del Sannazaro a Mergellina

Il notaio, cui gli affari andavano bene, spendeva largamente pel suo presepe, in guisa che come si narra, fece costruire a Parigi gl'istrumenti musicali per la banda dei Magi, e fece bardare uno dei cavalli dei re, come quello di Gioacchino Murat. Il paesaggio poi era inarrivabile: lo dipingeva un paesista napoletano, Raffaele Gentile, cui il Sorvillo pagava ducati cinquanta mensuali (L. it. 212.50) per averlo a sua disposizione, quando costruiva il presepe. I monti e le valli si prolungavano fin sulle terrazze, dove una volta, come a me fanciullo narrava un vecchio prete, testimone oculare, cadde della neve producendo un effetto che addirittura illudeva.

Il nostro notaio, lo si è già detto di sopra, aveva le mani bucate; ma non sempre gli arrise la sorte. Gli affari scemarono, contrasse dei debiti, ed i creditori gli furon sopra. I *pastori* furono venduti con grande dispiacere del Sorvillo. Il seguito dei Magi, opera di Salvatore Franco, o di Franco, fu acquistato in parte dal signor Felice Alfano, che pure raccoglieva pastori, e poscia passò ai signori Malatesta. Un'altra parte la comprò un negoziante di galloni, Scoppa, il cui figliuolo, dopo aver costruito un presepe per vari anni, nel 1879 lo vendè al signor Perrone. Il resto della collezione l'ebbe un signor Giovanni Dumont, il quale, dopo averne venduta una porzione al sacerdote D. Domenico Coppola, la collocò in vetrine, e dopo la sua morte dagli eredi furono vendute al signor Perrone.

Nè meno celebrati erano i presepi dello Sgambati, del Mannini, del Fornari e quello del cav. Carlo Persico, i cui pastori avevano la particolarità di essere di un quarto più piccoli di quelli che ordinariamente si usavano. Morto il Persico nel gennaio 1862, le Figlie della Carità, da lui istituite eredi, venderono all'asta pubblica il presepe e se ne resero aggiudicatari lo scultore Giuseppe Catello ed il signor Francesco Camerlingo, i quali poi venderono all'antiquario Scognamiglio buona parte di cestine con frutta, erbaggi, salami, ecc., che in gergo i collezionisti chiamano *finimenti*, e dallo Scognamiglio le comprò il compianto principe Filangieri, pel Museo da lui fondato in Napoli, al palazzo Como in via del Duomo.

Ed in ultimo mi piace ricordare il presepe di don Domenico Sdanghi, un prete di Nola, che viveva in Napoli facendo il maestro di scuola ed il cappellano della Congrega di San Giacomo degli Spagnuoli. Si dice, che avendo fatto acquisto, per incarico avuto da taluni suoi paesani, di un *mistero*, fu preso dalla passione del presepe e diessi a raccogliere pastori. Fece una modesta collezione e l'esponeva tutti gli anni in una vetrina nella chiesa di San Giacomo. Poi, man mano, aumentò le vetrine ed espose ogni cosa in casa sua, alla

via Trinità degli Spagnuoli. Il re Ferdinando II voleva comprarla e ne propose al prete la vendita. Ma il buon don Domenico rifiutossi, perchè al danaro preferiva i suoi pastori, per acquistare i quali spesso spesso si era privato del necessario.[1]

Morto lo Sdanghi, il presepe restò abbandonato e le polverose vetrine furono vendute dai nipoti all'antiquario Varelli, che lo teneva da conto, perchè dicevasi che i pastori dello Sdanghi erano quelli appartenuti a Carlo III, e che poi nei moti popolari del 1799 erano andati a ruba. Un banchiere di Monaco, il signor Max Schmederer, nel 1895 comprò per lire quindicimila il presepe dal figliuolo del Varelli.



Fig. 8ª. — Pastore
Presepe nella Cappella del Sannazaro a Mergellina

Col presepio dello Sdanghi finisce quasi l'antico presepe napoletano, che tanto aveva dilettato i nostri nonni. Quel presepe del buon tempo antico, constava di tre parti necessarie: l'annunzio ai pastori, la nascita nella grotta di Betlemme e finalmente la *taverna*. La scena dell'*annunzio* era bella a vedersi, perchè attorno alla rozza cascina dove stavano i pastori addormentati vedevasi raccolto tutto il gregge, guardato da cani, e le capre, le pecore, i buoi, i cani erano mirabilmente scolpiti. Nè meno pittoresca era la scena principale, la *nascita* (v. fig. 11). Spesso alla rozza grotta era innestato, come vedesi, un antico tempio semidiruto, anzi talvolta la grotta si eliminava: si faceva avvenire la nascita del Redentore addirittura nelle rovine di un Tempio greco-romano. I più hanno attribuito a Giovanni da Nola l'idea di far nascere l'infante Gesù tra' ruderi del gentilesimo, e, secondo il duca Proto, l'artista sarebbe stato guidato da un concetto filosofico: avrebbe voluto mostrare come da quelle rovine sorgeva l'èra novella. L'idea non sarebbe cattiva, ma, sia detto con buona pace del Proto, la sua è semplicemente una fantasticheria, giacchè gli artisti non hanno mai guardato tanto pel sottile. Fin dal Rinascimento troviamo reminiscenze dell'arte classica: nelle nostre chiese, per non uscir da Napoli, ne' frontoni delle cappelle vediamo spesso ritratti gli archi di trionfo romani, e nei quadri del Ghirlandaio, del Botticelli, non vediamo forse il presepio proprio nei ruderi di un edifizio classico? Que' motivi classici, a parer mio, agli artisti sembravano più decorativi, ed essi li sceglievano a preferenza, ecco tutto. Al che vuolsi aggiungere un'altra considerazione: il presepe napoletano raggiunse l'apogeo al cadere del Settecento, quando cioè il classico era di moda: lo stile detto Luigi XVI e quello Impero, sono proprio di quest'epoca. A Napoli poi le scoverte di Ercolano e Pompei avevano entusiasmato artisti e letterati: anche il presepe, dunque, doveva risentire dei gusti del tempo, ed ecco spiegati que' tanti ruderi e frammenti di fabbriche romane che ne ornavano il paesaggio e che fecero tanto scandalizzare il Gorani.[2]

---

[1] I malevoli dicono che il rifiuto fu prodotto dall'offerta, che allo Sdanghi parve non adatta al merito che egli attribuiva ai pastori. Lo scopo poi che si proponeva il Re era di far costruire, come difatti fece, un presepe a Caserta, per inaugurare il tronco di ferrovia che da Napoli conduceva alle reali delizie.

[2] Op. cit., pag. 325, « celle des Torres offre des urnes, des vases étrusques et des statues antiques ».

Viene in terzo luogo la *taverna*. Per ispiegare quest'ultima bisogna ricordare una frase geniale del Cuciniello, non essere altro, il presepe napoletano, se non una pagina del Vangelo tradotta in dialetto napoletano. Il *diversorium* del racconto evangelico era diventata la taverna napoletana del Settecento, una di quelle famose taverne descritte dai nostri poeti vernacoli, nelle quali trovavi tutto il ben di Dio, site in certi posti dove si fermavano a ripigliar lena i poveri viandanti, costretti a viaggiare sulla schiena di un asino, o, semplicemente, a a piedi, in un'epoca in cui non vi erano ferrovie. Napolitanizzatosi il presepe, noi ci spieghiamo come, man mano, esso ebbe pure la sua parodia. Infatti quelle monache, quelle dame che vanno al teatro ed il Pulcinella ricordato dal Gorani, dal Depping e dal Rehfues esistevano appunto nel presepe in parodia, che essi non han saputo distinguere dal presepe fatto per iscopo di devozione o di arte. È soltanto così, che noi possiamo spiegarci quanto affermano quegli scrittori, perocchè, altrimenti, dovremmo tacciarli di falsari.

Infatti anche oggi possono rintracciarsi gli avanzi delle antiche collezioni di Terres, di Ruggiero, ecc., ma non mai vi si troverà un sol *pastore*, che valga a confermare le asserzioni degli scrittori citati di sopra. Sono sempre i soliti tipi convenzionali del zampognaro, del mandriano, dell'oste, della contadina abruzzese, di quella di Procida; invano vi si cercherebbe una sola figura che uscisse dalla tradizione.

Ma accanto al presepe serio, che si costruiva dal vero *presepiante,* come con una parola di gergo si chiamavano e si chiaman tuttora gli amatori del genere, ve n'era un altro da burla. Dato il carattere del napoletano, non è a farne le maraviglie. In certi teatrini di marionette, al Natale, si costruiva un presepe movibile (*che se fricceca*); i pupi si movevano, ed un uomo faceva la spiegazione delle varie scene, che si svolgevano sotto gli occhi degli spettatori, assai democratici in verità, perchè si pagava un soldo se si voleva una sedia, due centesimi se si preferiva sedere su di una scranna.

E che roba quel presepe movibile, e che pubblico! Basta dire che cominciava lo spettacolo con un avviso di guardarsi le tasche, e, poscia, la prima *veduta* (sic) era il sacrifizio di Abramo, l'ultima, la battaglia di Navarrino! Sul presepe movibile non mancava Pulcinella, e vi erano tante scene, che racchiudevano una fine ironia politica, in ispecie al Governo spagnuolo. Ricordo, perchè anch'io, fanciullo, andava al presepe movibile, la bottega di un barbiere frequentata da un curiale, *dottor di Vicaria,* il quale, appunto perchè tale, non pagava, ed il barbiere imprecava alle *cocozze* (zucche) *di Spagna!* V'era una coppia di sposi che andava alla parrocchia, un reggimento che faceva le manovre ed altra roba di simil genere.

Il presepe movibile fu fatto proibire dall'autorità ecclesiastica, ai primi di questo secolo, per opera del vicario generale Savarese, uomo di un'austerità rimasta proverbiale. Dopo una lunga interruzione, si ricominciò a costruirlo, ed anche in quest'anno ne ho veduto messo su uno per l'occasione del Natale.

La parodia del presepe ebbe una eco anche sulle scene: il famoso dramma *Il vero lume tra le ombre, osssia La nascita del Verbo umanato,* non è se non un travestimento napoletano del racconto evangelico. È opera di uno scrittore famoso del secolo decimosettimo, Andrea Perrucci, che si celò sotto il nome di Casimiro Ruggiero Ugone. In questa commedia Plutone con le *quattro* Furie, Asmodeo, Belfegor, Astarot, Belzebù stabiliscono di opporsi all'opera della Redenzione. Nè vi mancano due buffi napoletani, Razzullo e Sarchiapone! Altro che Pulcinella! Chi sa che cosa ne avrebbe detto il Gorani, se avesse avuta notizia di un simile dramma!!

Ho veduto, in fine, puranche una parodia dipinta del presepe. Era un quadro di scuola napoletana, forse della scuola di Francesco Lamura, e apparteneva al defunto avv. Francesco Cangiano, appassionato bibliofilo e raccoglitore di patrie memorie. La scena rappresentava l'arrivo dei Magi. In mezzo, la *Sacra famiglia* sotto di un rudere di tempio classico; a sinistra, sotto di un monte, un'osteria di campagna, dove due uomini, in costume del Settecento, giuocavano *a zecchinetto* su di una botte, mentre l'oste guardava attentamente, per

vedere quale esito avrebbe avuta la partita. Nel primo piano una formosa contadina, in abito da festa, era tutta sbigottita e con ambo le mani tratteneva il marito, che pareva deciso a scagliarsi contro uno dei giannizzeri dei Magi. Quale la ragione? Quel brutto ceffo aveva fatto l'occhio dolce alla bella ragazza, ed il marito, montatagli la mosca al naso, voleva quasi accoltellarlo! Per un presepe non c'era male una scena simile!

III.

Le fortune sparte, dall'un canto, e le vicende politiche dall'altro, man mano ammorzarono la passione pel presepe. Le primitive collezioni furono vendute; ben pochi, nel tempo natalizio, erano quelli che ancora mettevan su un presepio in casa, e, se pur lo facevano, questo era di modeste proporzioni. Vi furono tuttavia dei collezionisti, in quest'epoca che chiamerei di liquidazione. Primo fra tutti fu un Ferdinando Granniello, legale, che diessi a raccogliere appassionatamente pastori antichi, animali e tutti que' piccoli particolari necessari pel presepe, e ne faceva commercio. Aveva in casa degli scultori, i quali restauravano quei pezzi che erano avariati dal tempo, e poscia depositava la sua merce presso di un tale Aniello Sarpa, che aveva una bottega di rivendugliolo in via San Sebastiano, ed era noto sotto il nome di *Mastro Aniello*. Il Granniello è ricordato come un forte conoscitore del genere, perocchè egli, come pure un suo figliuolo a nome Gennaro, avevano gran conoscenza dello stile degli autori di quelle tipiche sculture che si chiamano *pastori*. Morì in tarda età (un quindici o sedici anni or sono) oppresso da varie sventure e vendè buona parte della collezione, che aveva serbata per sè, al signore A. Perrone.



Fig. 9ª. — Pastore
Presepe nella Cappella del Sannazaro
a Mergellina

Col Granniello va ricordato pure un monaco dei carmelitani riformati, che da noialtri si chiamano *teresiani,* certo P. Stanislao Paterxano, che fece una raccolta di ottimi pastori ed animali che esponeva nella chiesa del suo ordine, Santa Teresa al Museo, durante il tempo natalizio. Dopo la soppressione degli ordini religiosi, ritirò la vetrina col presepio in casa dei suoi parenti, e, non avendo potuto venderla tutta insieme, si decise a darla in dettaglio. Il Perrone, l'avv. M. Catalano ed il barone De Donato ne furono gli acquirenti.

Diversi altri napoletani, sia dell'aristocrazia, sia della borghesia, sia del popolo, han raccolto pastori ed animali, in questa seconda metà del secolo, ma ben pochi son quelli che tuttora costruiscono il presepe, perocchè oggi le collezioni si fanno soltanto per iscopo di arte. Arcipochi poi posseggono una vasta e scelta collezione, e si può quasi affermare che un'unica immensa collezione sussista, da ricordare le antiche, ed è

quella del signor Antonio Perrone. Nelle sue mani, oggi, trovasi il fior fiore delle antiche collezioni esistenti nella nostra città, e buona parte di quelle che si erano venute formando dalla metà del secolo in poi, quali quelle del Camerlingo, del signor avv. M. Catalano, dell'architetto C. Petrucci, dei signori Marino e Rossi e di altri, i cui nomi per brevità si tralasciano.

Questo materiale, ordinato e disposto, fa leggere come in un libro tutta la storia di quella scuola artistica, fiorita nel settecento, e che non andò oltre i principi del secolo che ora volge al tramonto.

IV.

Dopo avere delineata la storia del presepe, è d'uopo dire degli artisti che lavorarono i *pastori*, nome generico col quale si designano le figure che compongono il presepe. I pastori primitivi erano di legno ed avevano le gambe e le braccia movibili, come i manichini che adoperano i pittori, per far sì che più facilmente pigliassero quell'atteggiamento che loro piaceva dare; erano poi rivestiti di stoffa. I pastori di simil genere rimontano quasi tutti al secolo XVII, od ai primi del XVIII: son duri ed hanno ben poco di artistico; assomigliano quasi a dei pupi da burattinaio. Ne ho veduti alcuni, non ha guari, che appartengono alle monache benedettine di San Gregorio Armeno: dei Re Magi con baffi e pizzo alla spagnuola; i signori de Georgio ne hanno pure qualcuno, ne' resti della loro collezione ricordata disopra, ma di miglior fattura. A questi pastori successero degli altri con la testa di terracotta, dipinta a smalto, con mani e piedi di legno e col busto di filo di ferro, rivestito di stoppaccio, per renderli più movibili.

Quei pastori primitivi si attribuiscono a Michele Perrone, a Giuseppe Picano, ad Andrea Falcone, a Nicola Fumo, a Lorenzo Vaccaro, Giacomo Colombo, Fortunato Zampini, ed a tal Buonfino, artisti che scolpivano il legno e dei quali non conosciamo altro se non il nome, ricordatoci da coloro che han descritto i monumenti delle chiese napoletane. Quando poi il gusto del presepe venne crescendo, artisti di gran lunga superiori a quelli testè ricordati, modellarono pastori bellissimi. Erano scultori che coltivavano la grande arte, scolpivano quasi tutti il marmo; e le chiese di Napoli abbondano delle produzioni di questa scuola napoletana di scultura pittorica, che mette capo a Lorenzo Bernini, e del quale qualcuno fra essi ha sentito più fortemente l'influsso; quei drappeggi, che il Burckhardt[1] chiama ideali, sono il loro motivo favorito. Costoro non isdegnarono modellare il *pastore*, tipo di scultura dipinta, che in Italia, nel secolo XV, era stata trattata da artisti illustri, quali i Della Robbia e Guido Mazzoni, e che è una scultura popolare che da tutti s'intende. Il citato Burckhardt, al quale la produzione napoletana dovette essere sconosciuta, come lo è pure ai suoi continuatori, erra quando dice che chi credeva di potersi affermare scultore sdegnava di trattarla; « l'arte accademica non la conosceva affatto »: *wer sich von Bildhauern irgend etwas dünkte wollte allerdings mit dieser Gattung nichts zu thun haben.*[2] Tutto ciò non è esatto: gli scultori napoletani non la sdegnarono; il gran numero di artisti che modellarono pastori prova proprio il contrario. I primi, secondo la tradizione, furono: Domenicantonio Vaccaro, pittore, scultore ed architetto,[3] Nicola Somma, Giuseppe Cappiello o Cappello, Felice e Matteo Bottiglieri o Bottigliere, Francesco Celebrano. Quasi nessuna notizia biografica ci resta di questi artisti, perocchè i patrii scrittori, ad eccezione del Napoli Signorelli, non ce ne hanno tramandate, e mi è grato poterne pubblicare alcune inedite e finora sconosciute a quanti si sono occupati della storia dell'arte napoletana.

Di Francesco Celebrano sappiamo che fu anche valoroso pittore, e basta ricordare due

[1] *Der Cicerone,* siebente Auflage, von W. Bode. Leipzig, Seemann, 1898.

[2] Op. cit., pag. 192.

[3] Signorelli, op. cit., pag. 372.

sue opere, un quadro dell'Assunzione della Vergine, nella crociera della chiesa dello Spirito Santo ed il Sepolcro di Cecco de Sangro, nella famosa *cappella dei Sansevero*, per poter dire quanto ei valesse nell'una e nell'altr'arte. Dalle carte relative alla real fabbrica di porcellane,

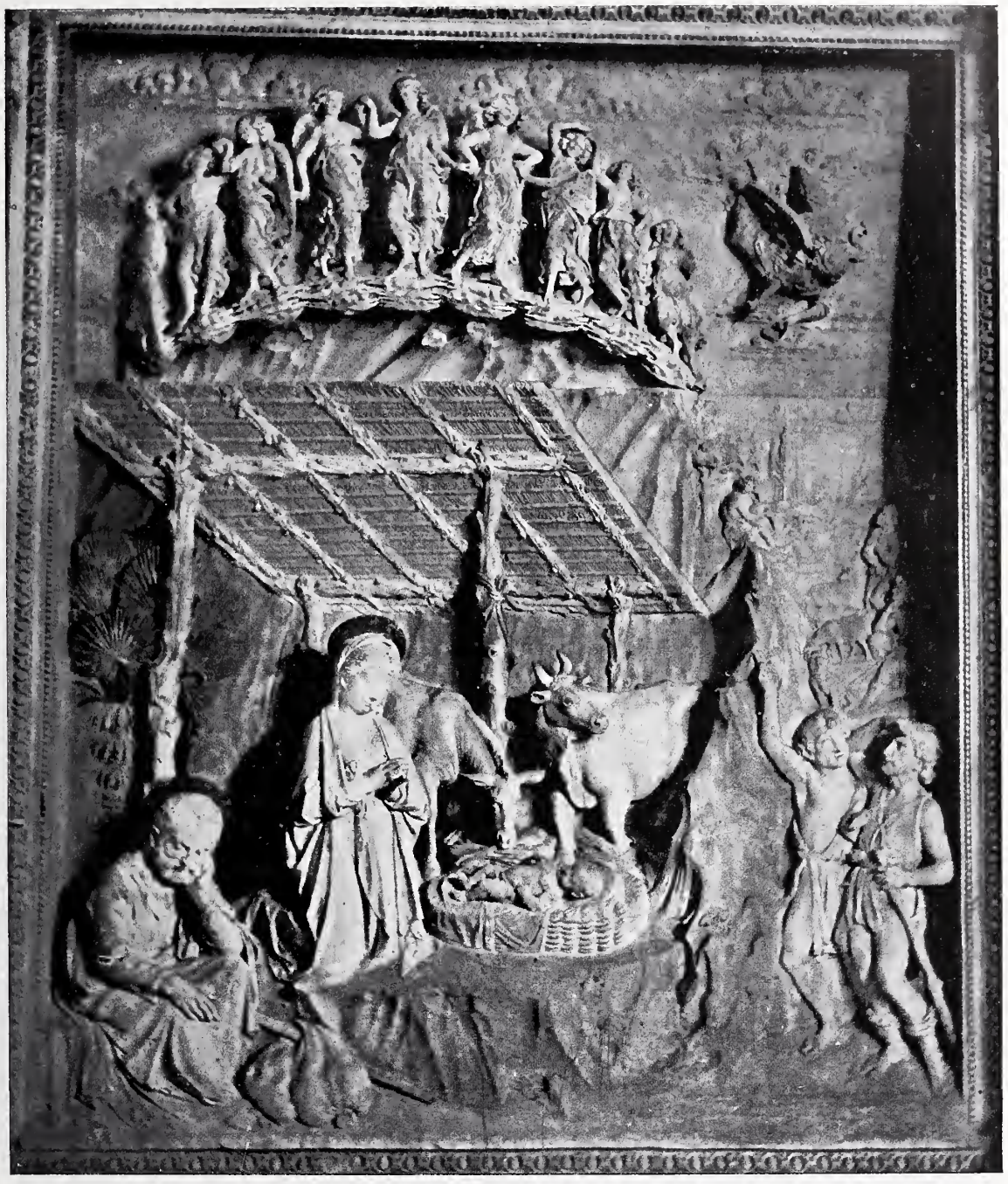


Fig. 10ª. — Presepe di Antonio Rossellino

illustrate dal Minieri Riccio,[1] sappiamo che nel 1772 entrò come modellatore nella detta fabbrica, che, in quel tempo, trovavasi a Portici, nel giardino del bosco reale. E dall'istesso

[1] SIGNORELLI, op. cit., pag. 260; FILANGIERI, *Indice degli artisti*, pag. 402, lett. C. MINIERI RICCIO, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*. Napoli, 1844, pag. 93, lo dice nato nel 1729 e morto nel 22 giugno 1814; vedi pure DE LA VILLE, *Nap. Nobilissima*, a. III, pag. 184.

Minieri Riccio sappiamo che morì il 22 giugno 1814. I pastori da lui scolpiti sono spigliati e vivaci, finiti, senza essere leccati.

Anche Camillo Celebrano, forse figliuolo di Francesco, va ricordato come modellatore di pastori, ma i suoi sono inferiori per merito a quelli di Francesco ed hanno i visi lunghi e piuttosto lateralmente schiacciati. Camillo Celebrano fu pure uno dei modellatori della porcellana napoletana, dove restò fino al 1806, anno in cui fu smessa la fabbricazione, e nei conti del 1807 si trova, fra gli altri, il pagamento fatto a Camillo Celebrano, i cui lavori sono menzionati spesso dalle suddette carte; fra gli altri, si ricorda il gruppo del *Toro Farnese* da lui scolpito.[1]

Buona fama ebbero pure i due Bottiglieri, Felice e Matteo,[2] chiamato quest'ultimo, *famoso scultore* in un fascicolo di « esito di spese fatte per la cappella di San Tommaso sita sopra il dormitorio del regal convento di San Domenico Maggiore di Napoli, a cominciare dall' anno 1719 », che oggi appartiene alla nostra Biblioteca Nazionale (ms. IX, B, 73): « *9 marzo 1724 carlini venti al sig. Matteo Bottigliere famoso scultore per regalo per il modello che ha fatto per li suddetti quattro puttini* (della cappella di San Tommaso). Le opere che i patrii scrittori ci additano come di Felice Bottigliere ce lo mostrano non meno valoroso dell'altro. Ma i pastori che dagli amatori si sogliono attribuire ai Bottigliere non hanno quella grazia che si riscontra negli altri autori. Giuseppe Sammartino fu quegli che tutti superò e che creò quasi una scuola di scultori del genere. Discepolo di Felice Bottigliere, come ci fa sapere il Napoli Signorelli, che, bene a ragione, lo chiama il « Santacroce dei nostri tempi », manifestossi artista robusto e geniale; la sua opera risente fortemente l'influsso del Bernini, in ispecie nel lucido dato al marmo, che dà un'impronta tanto caratteristica alla sua scultura. Sono lieto di avere rinvenuto dei documenti che mi permettono di schizzare la biografia di questo valoroso e fecondo artista napoletano, intorno al quale, fino ad oggi, non abbiamo avuto, se non delle notizie erronee. Il Burckhardt lo fa morire nel 1752;[3] nel *Dizionario universale,* ecc. (Firenze, 1840, Passigli) si dice, invece, che visse fino al 1800; ma dai documenti sappiamo ben altro. Nato in Napoli nel 1720 da Nunziante Sammartino, vi morì nel 12 dicembre 1793, come ho rilevato dal libro XIII dei defunti della parrocchia di Santa Maria dell'Avvocata — a. 1784-1799 — dove a fol. 181 a t. leggesi: « D. Giuseppe San Martino di anni 73, munito dei SS. Sacramenti è morto e sepolto a S. Eusebio Nuovo ». La chiesa di *Sant'Eusebio,* o, come oggi chiamasi, di *Sant'Efremo Nuovo,* apparteneva ai Cappuccini, e nel 1840 fu distrutta da un incendio, e forse parecchie antiche memorie dovettero perire; più tardi, la mano dell'uomo fece il resto.

Espulsi i cappuccini, oggi il convento è un carcere giudiziario e la chiesa, dove ancora serbasi qualche bel dipinto, è in un deplorevole abbandono. Invano vi ho cercato, anche nel sottoposto cimitero, la sepoltura del San Martino, che aveva uno studio nel rione *Sant'Efremo Nuovo,* come rilevasi dall'opuscolo del Perrone; il quale ebbe la notizia da un vecchio raccoglitore di pastori, certo signor Francesco Farina, che, lui giovane, e quando era ancora viva la fama del valoroso artista, ne aveva udito parlare. Larga fu la sua produzione artistica e lungo sarebbe l'andare enumerando tutte le sue opere, che ci vengono additate dai patrii scrittori, quali il Celano, il Sigismondi e simili. Mi basterà soltanto ricordarne qualcuna, intorno a cui ho trovato delle notizie inedite nell'archivio dei padri dell'Oratorio di Napoli, per la chiesa dei quali « *la chiesa dei Girolamini* » eseguì non pochi lavori.

Nel libro di dare ed avere della sacrestia leggesi: « Anno 1788. Polizza del Banco del popolo del 14 febbraio di D.ti 450 pagata a D. Giuseppe Sammartino a compimento di D.ti 1050 — atteso gli altri D.ti 6000 per detto vostro Banco. E tutti detti ducati mille cinquanta sono per final pagamento anzi un fiore che si fa al detto D. Giuseppe pel lavoro

---

[1] Minieri Riccio, *La R. fabbrica della Porcellana,* ecc. in *Atti dell'Accademia Pontaniana,* pag. 403.

[2] Signorelli, op. cit.; Filangieri, *Indice degli artisti,* pag. 64.

[3] Op. cit., II parte, 1-2, pag. 181.



Fig. 11ª. — La Nascita. Presepe di Domenico Sdanghi

di due angeli di marmo, che si sono situati nel Presbiterio di nostra Chiesa, quali avrebbero meritato maggior prezzo e ricognizione, per la esattezza del lavoro che hanno incontrato l'universale approvazione di ogni ordine come eseguito dal troppo noto autore e da sì celebre rinomato artista, che per la buona armonia ed amicizia che passa si è contentato di questa somma. Con dichiarazione che questo danaro e gli altri antecedenti tutto è danaro proprio del Rdo P. Carlo Antonio de Rosa che per sua particolare divozione ed ossequio alla nostra Congregazione si è spinto a fare cotesto abbellimento nella nostra Chiesa ».

Nel 12 dicembre 1792, con istrumento per Nr. Gaetano Conti di Napoli, il Sammartino si obbligò a scolpire, pei detti PP. Girolamini, due statue di Mosè ed Aronne, in atto di adorare le tavole dei Comandamenti di Dio, con delle nuvole intorno e con dei putti; in mano ad Aronne un turibolo, uno scettro nelle mani di Mosè, da situarsi il tutto sul frontespizio della chiesa. Il prezzo convenuto fu di ducati tremilacinquecento. Cinquecento ducati gli furono pagati in tre rate, con polizze di banco, il 9 e il 31 dicembre 1792, e il 3 gennaio 1793. Ma non potendo i Padri dell'Oratorio pagargli gli altri ducati tremila, prontamente, stipularono col Sammartino un *quandocumque*, con l'interesse al tre per cento l'anno. Nel 5 ottobre 1793 gli diedero ducati cento, in luogo di una ripetizione d'oro che gli era stata promessa dal P. Preposito, « per un fiore, per il bel lavoro delle statue di Mosè ed Aronne » e gli pagarono ancora ducati cinquanta, per l'incensiere di Aronne, per la verga di Mosè e pel libro con i sette suggelli.

Morto il Sammartino nel dicembre 1793, trovo notizia di un pagamento fatto con « polizza notata fede » ai suoi legittimi eredi nel dì 11 gennaio 1794, un altro l'11 aprile 1799 ed un altro ancora il 31 agosto 1799, il 2 settembre 1799 e il 14 gennaio 1800, pel Banco del Popolo. Il debito man mano si estingueva, co' vari pagamenti, finchè nel 19 gennaio 1817, con istrumento per Nr. Onorio Guida, l'unico erede, Gennaro Sammartino, fratello di Giuseppe, vendè l'annualità, ridotta a ducati 54 al P. Caravita della Congregazione dell'Oratorio per ducati 1360.

Dai documenti citati disopra, appare chiaro in quanto pregio il Sammartino fosse tenuto dai suoi contemporanei, ed è strano che il citato Burckhardt non conosca di lui se non il *Cristo morto* della cappella Sansevero, che si lascia ammirare più per la trasparenza del velo che pel resto, e che, da solo, non dà un'idea del valore del Sammartino.

Ma veniamo ai pastori. Il nostro scultore, come ho detto disopra, fu quegli che quasi creò tutta una scuola di modellatori del genere. I pastori scolpiti da lui hanno un'impronta speciale: larghe masse di capelli, colpi sicuri di stecca, modellatura franca, correttezza di disegno ed un certo verismo proprio tipico. I suoi putti hanno una grazia speciale; e che dire poi degli angeli? Quanto sentimento in que' visi atteggiati ad adorazione, quanta ingenuità infantile ne' loro volti, quale angelico sorriso su quelle labbra! Studiando attentamente queste figurine del Sammartino, ho notato in tutte un tipo predominante, da farmi credere che l'artista doveva avere una modella favorita che ritraeva a preferenza, non altrimenti che nei quadri dell'altro napoletano, Luca Giordano, si scorge sempre una tipica figura.

Questa mia osservazione mi conduce ad un'altra conclusione, ed è che il Sammartino, e forse anche i suoi discepoli, non lavoravano di maniera, ma avevano presente sempre un modello, o per lo meno un disegno fatto dal vero. Altrimenti non si spiegherebbero quelle figurine così tipiche, così vere, quei volti che anche oggi incontriamo nelle nostre campagne. Quegli artisti i quali, forse, quando facevano la grande arte, erano un po' manieristi, quando invece modellavano il pastore diventavano veristi: era forse il colore, forse pure l'abito di stoffa, certo, nella loro opera si vede il figurinaio, che si eleva ai sommi ideali dell'arte. E che simpatico colorito hanno que' volti, quanta fusione di colore ed armonia di tinte vi si scorge!

Come ho detto di sopra il Sammartino creò quasi una scuola; la tradizione ci addita come suoi discepoli, o per lo meno suoi imitatori e seguaci, gli scultori che seguono.

Primo fra tutti Giuseppe Gori.[1] I pastori da lui scolpiti sono molto più finiti; i capelli non a larghe masse, come quelli del Sammartino, ma ben terminati; insomma le sue figurine arieggiano quasi i *biscuits,* donde la tradizione che anche il Gori sia stato uno dei modellatori della porcellana di Napoli. Il Gori scolpì, a preferenza, que' pastori che nel gergo si chiamano *nobili,* quali uomini e donne orientali, paggi e simili; e poi Bambini, angioletti, teste di cherubini di una finezza e morbidezza impareggiabile; e certe figure della Beata Vergine, le cui sembianze spirano tale un candore verginale, da rapire chi si fa ad ammirarle. Il colorito poi che dava alle sue sculture, a parer mio, supera quello del Sammartino, per una intonazione così calda che ricorda proprio i quadri del Veronese.

Col Gori van ricordati: Salvatore Franco, delle cui sculture in marmo fan parola il Signorelli[2] ed il Sigismondi;[3] il quale fu pure un bravo modellatore di pastori, abbastanza finiti ma con i visi troppo lunghi, col mento a punta e talvolta con degli atteggiamenti un poco esagerati: Angelo e Giacomo Viva,[4] i cui pastori, per lo più, son tutti in terracotta dipinta; Michele Trillocco,[5] un felice imitatore del Sammartino. Le figure di costui hanno quasi sempre i capelli a ciocche rilevate e sono assai corrette nel disegno.

Lorenzo Mosca merita poi uno speciale ricordo. Non era uno scultore di professione, ma un impiegato[6] che avendo studiato il nudo divenne un buon modellatore. Animava i volti con vivacità ed espressione, rendeva morbide le carnagioni, parlanti le fisonomie, terminava con diligenza i capelli. Era espertissimo nella costruzione del presepe, in guisa da dare a divedere campagne vere,[7] non fantastiche. L'opera del Mosca doveva essere assai richiesta, giacchè, abbiamo veduto sopra, dirigeva i presepi del duca Calà Ossorio e quello della famiglia De Georgio; e puranche i suoi pastori pare che fossero ricercati dagli amatori, non altrimenti che quelli del Gori, del Sammartino e degli altri testè ricordati. Ed è fama che,

---

[1] Filangieri, *Indice,* ecc., pag. 253.

[2] Op. cit., pag. 273.

[3] Sigismondi, Descrizione.

[4] Comunemente lo dicono *de Vivo* o *de Viva,* ma il vero suo cognome era *Viva,* come rilevasi da un documento serbato nella biblioteca del Museo nazionale di San Martino, che porta la sua sottoscrizione (V. Padiglione, *La biblioteca del Museo nazionale di San Martino,* Napoli, Giannini, 1876), e da una istanza fatta da lui e da Giacomo Viva, forse suo fratello, nel giugno 1779, con la quale domandano di fare alcune fontane nella riviera di Chiaia (*Carte dei teatri,* fascio 22, Archivio di Stato di Napoli).

[5] Signorelli, op. cit., pag. 273.

[6] Nei volumi: *Los asientos de los secretarios de Estado de los Oficiales y demas Yndividuos de las secretarias Oficinas de Cuenta y Razon secretaria de la Rl. Camara de Sta Clara y Sobreintendencia General de la Rl. Hazienda,* che serbansi nel nostro Archivio di Stato, nel volume 66, *scrivania di razione, ordinario 3°, segretarii di Stato, segreterie,* a. 1764-1775, fol. 79, leggesi: « *D.n Lorenzo Mosca oficial de l'Archivio de la secretaria de Estado, y Marina con 15 ducatos de sueldo al Mes* », soldo che gli fu aumentato il 25 novembre 1766 di ducati due e grana 75 al mese. Il 4 luglio 1767 si ebbe un altro aumento di ducati tre, il 14 giugno 1774 gli fu aumentato lo stipendio a ducati 26 e grana 50. Nel vol. 81, fol. 96, dell'istesse scritture, troviamo: « Don Lorenzo Mosca officiale della Rl. segreteria di Stato e del Dispaccio di guerra e marina con 26 ducati e 50 grana di soldo al mese »; e finalmente leggiamo più sotto che il 1° giugno 1784 ebbe un aumento di altri ducati due e grana 68 al mese, dal dì 8 maggio 1784, *giorno della grazia,* come è detto nella scrittura. Il Mosca morì nel febbraio 1789, come rilevasi dalle citate scritture: nel vol. 101, fol. 65, a. 1789, febbraio, troviamo che a « D.a Teresa Tartaglia, vidua del sud° Mosca per li primi otto giorni del mese di Febraro, atteso il dì seguente costa morì giusto il R.l Ord.e de 20 feb. 1789 e che rimase avanzando del suo soldo, importantino docati otto e gr.a 53, si sono liberati alla sud.a D. Teresa siccome va notato nel Ord° quarto delle Pensioni a fol. 652 ». E più sotto troviamo notizia della liquidazione della pensione. « S. M. con Real Ord. del 28 marzo 1789 essendosi degnato il Re di accordare a D. Teresa Tartaglia a titolo di sussidio l'importo di due mesate del soldo che godeva il suo defunto marito, D. Lorenzo Mosca, già uffiziale della segreteria di Stato del dipartimento della Guerra, da pagarsele per una sola volta dalla Tes. Gñle per le spese del Lutto. Il consiglio delle finanze lo previene nel Real Nome a V. S. Illma affinchè ne disponga l'ademp.to Palazzo 28 marzo 1789 Ferd. Corradini S.r Principe d'Ischitella » (sotto vi è notato il pagamento eseguito).

[7] Signorelli, op. cit., pag. 271.

non bastando a soddisfar tutti, facesse della forme degl'istessi suoi pastori, che poi terminava, e veniva aiutato da un tal Genzano, un modesto scultore, imitatore del suo stile. È questa la ragione per cui vediamo tanti pastori del Mosca assomigliarsi l'un l'altro.

Il Mosca fu un artista, nel vero senso della parola, per quanto i malevoli lo avessero chiamato *dilettante;* ma ben s'appone il Proto, nel suo scritto citato, quando dice che in arte, come nella scienza, non è il caso di parlare di dilettanti e professionisti, ma solamente di chi fa male e di chi fa bene, e conchiude poi con la sua solita arguzia: « curioso è questo solamente che, a que' tempi, sapesse far qualcosa anche la burocrazia ».

Sono questi gli artisti che vennero in fama maggiore; ma ben altri ve ne furono che diedero opera a modellare pastori, i cui nomi ricorderò brevemente. Giovan Battista Polidoro, che fu pure uno degli scultori della R. fabbrica della porcellana,[1] e che fece pastori con una certa grazia, ma senza quel fare franco e corretto degli artisti ricordati di sopra. Lo stesso dicasi di Gennaro Sammartino, fratello del famoso Giuseppe, di Aniello Milano, di Carlo Belliazzi, di Tommaso Solari,[2] di Nicola Ingaldi, di Gaetano Sessa, di Emanuele Marino.

V.

Agli artisti che modellarono figure deve aggiungersi un'altra schiera di valorosi, che scolpirono animali. Il primo che la tradizione ci addita è un Francesco di Nardo, che scolpì animali in legno, di forma grossolana e manierata, e dopo i fratelli Saverio e Nicola Vassallo, discepoli del Di Nardo, che di gran lunga lo superarono. Nicola scolpiva mirabilmente buoi, capre, pecore, cavalli; Saverio, poi, si distinse in formar camelli, polli, cani, augelletti. Avevano il loro studio al *Sedile di Porto*, una viuzza non ha guari distrutta.[3] Carlo Amatucci, discepolo dei Vassallo, formò egregiamente cavalli in legno, in ispecie quelli di tipo arabo.

Francesco Gallo,[4] conosciuto col nomignolo di *Ciccio,* fu pure un valorosissimo scultore generico, ed appartenne agli artefici della R. fabbrica della porcellana napoletana, dove modellava animali. Fece animali in gruppi grandi e piccoli, ma di mirabile fattura, col pelo trattato assai bellamente. Si hanno di lui elefanti, dromedari, cinghiali, scimmie e perfino leoni, e poi una gran quantità di polli. Le capre modellate da lui sono curate nel pelo, senza essere trite; i polli di una morbidezza che illude. Dicesi che avesse dato lezione ai principi reali, ed anche in casa De Georgio dove insegnava a ritrarre frutta in cera, che ancora si conservano.

Tommaso Schettino, anch'egli artefice della porcellana, scolpì in creta animali con gran verità, ma non bene terminati come quelli del Gallo, per quanto, narrasi, li ritraesse dal vero, nelle campagne dei dintorni di Napoli. Fece pure delle figure, ma assai meschine; morì verso la metà di questo secolo, povero e cieco. Gennaro Reale e Francesco, suo nipote,[5] scolpirono animali in legno, ma non raggiunsero in valentia i Vassallo. Il Trillocco, il Gori, il Mosca modellarono anch'essi animali caprini e pecorini in terracotta, ben terminati, in ispecie il Gori, che dava al pelame degli animali un carattere tutto particolare.

Luigi Moltedo, impiegato al Municipio di Napoli, scolpì pure animali, ma i suoi lavori han poco valore. Lo stesso dicasi del Sarno, di Gennaro Maquin e di Nicola Ingaldi, che, per lo più, copiava, ma dipingeva abbastanza bene. Ed in ultimo va ricordato Antonino

---

[1] Minieri Riccio, pag. 335.

[2] Nel citato *Dizionario universale,* ecc., si dice il Solari essere stato discepolo del Sammartino. Tommaso Solari, come ho ricavato da un ms. gentilmente comunicatomi dal prof. E. Leone, nipote dei Solari, era genovese.

[3] Signorelli, op. cit., pag. 272.

[4] Minieri Riccio, pag. 316.

[5] Signorelli, op. cit., pag. 273.

Parente, morto un dieci o dodici anni or sono, che copiava alla perfezione gli animali fatti dagli antichi scultori.

Gli ortaggi, le frutta, le carni, i formaggi, ridotti alla proporzione dei pastori, furono bellamente modellati da questi artisti di genere, quali il Trillocco, l'Ardia e il Gallo, il più valoroso fra tutti, e da due dilettanti, un Giuseppe de Luca, che fu impiegato alle Poste, e un tal Luigi, cognominato *Farinariello,* dal mestiere che esercitava, venditore cioè di farina. Il De Luca riprodusse alla perfezione carni macellate, vaccine, ovine e suine, formaggi, verdure, ed il *Farinariello* fece, in cera, un gran numero di frutta, di pesci, che poi componeva bellamente in cestine, che oggi formano una ghiottornia per gli amatori.

E che dire poi di que' gioielli così bene imitati, di quel vasellame d'argento, opera dei nostri orafi, artisti davvero allora, ed oggi, purtroppo, artieri. E quanta grazia in que' piccoli strumenti musicali, mandole, mandolini, arpe, liuti, chitarre, cetare, talaballacchi, egregiamente manifatturati dal Vinaccia, un famoso costruttore di strumenti musicali, che concorse pure con la sua opera ad abbellire il presepe.

E quante altre industrie napoletane erano rappresentate sul presepe! I Del Vecchio, i Giustiniani, le fabbriche di Ariano e di Abruzzo produssero della ceramica speciale pel presepe: ed ecco piatti, piattelli, boccali, urcei e simili, per la bettola del presepe. Domenico Padiglione, che faceva modelli in sughero di ruderi classici, per la real fabbrica di porcellana, ne costruì dei bellissimi pel presepe, e finanche un maestro di scuola, tal Giuseppe Ferrara, guadagnava dei bei quattrini, nel tempo natalizio, per aggiustare l'erba sulle balze di sughero che formavano il paesaggio.[1]

VI.

Il presepe napoletano ha pure una grande importanza per la storia del costume, quella che i Tedeschi chiamano *Kulturgeschichte.* Infatti quelle tipiche sculture vestono il costume del Settecento, e vi si ravvisa l'abito del contadino ortolano, quello del pescivendolo, del mandriano, con tutti i suoi particolari, i calzari, il mantello, la pelliccia e via dicendo. Vi sono le contadine col costume di Procida, quelle di Torre del Greco e quelle del contado di Molise, l'odierna provincia di Campobasso. E tutto quel ben di Dio che orna la taverna, quanta materia di studio per gli usi e costumi napoletani! tutte quelle frutta, aggiustate a gruppi, quegli ortaggi, que' boccali sulle botti ti fan sovvenire le ottave di Giulio Cesare Cortese, nel suo *Cerriglio incantato* o nel *Micco Passaro innamorato.* Vi si trova poi la sporta di pesce che veniva messa in vendita al primo novembre e la cesta col capitone per la vigilia di Natale, e finanche la famosa focaccia, la *pizza* napoletana. Quanta poesia in questo mondo in miniatura! Quale arte sparita! Oggi, non più si modella il pastore artistico (l'ultimo che ne fece fu lo scultore Citarella), invano si cercherebbe chi sapesse imitare frutta e commestibili. Col finire del gusto del presepe, finirono pure gli artisti e non avanza di loro, se non qualche modesto modellatore, confinato in un'umile botteguccia di Via Forcella o San Gregorio Armeno, che da un lato ha esposto un *pastore* antico da vendere e dall'altra scolpisce, in legno od in creta, l'immagine di qualche santo, e talvolta tenta d'imi-

[1] Fuvvi pure un tale Tozzo, che scolpiva soltanto mani e piedi in legno, egregiamente, adattandole poi al carattere rappresentato dalla testa. E venne pure in fama un tale Matteo, che vestiva i pastori, tanto bene, da rendere assai ricercati que' pastori vestiti da lui. Gli successe un certo Giovanni Ferri, che lo imitò, ma gli abiti da lui adattati ai pastori sono un po' meschini, e non hanno quella grazia e precisione che era propria di Matteo.

tare, copiando, la fisonomia caratteristica del pastore, che è là ad aspettare l'acquirente; copia che poi andrà a popolare l'umile presepe di un devoto qualsiasi, al quale poco importa dell'arte.

E pure, quelle modeste bottegucce, oggi, sono il ritrovo dei collezionisti che vi cercano avidamente qualche pezzo, per arricchire le loro raccolte. Tra quelle umili pareti par quasi di rivivere in un mondo sparito!

Napoli, gennaio 1899.

LUIGI CORRERA.

LE ARTIGLIERIE ITALIANE DEL RINASCIMENTO

E L'ARTE DEL GETTO

Parrà forse strano vedere ricordati in queste pagine strumenti di distruzione, la cui voce non può che apportare una nota discordante nelle regioni serene dell'arte. La presente evocazione delle artiglierie italiane dei secoli XV e XVI potrà peraltro apparire giustificata in virtù del carattere del predetto periodo e dell'elevato sentimento d'arte cui veniva allora informata la fabbricazione delle bocche da fuoco. In quello splendido Rinascimento, quando, col ritorno alle fonti della cultura antica, tutte le manifestazioni dell'umana attività assorgevano in Italia alle più elevate forme dell'arte, non potevano all'influsso di questa sottrarsi gli edifici e gli strumenti guerreschi. In quel periodo Baldassare Peruzzi abbelliva con affreschi stupendi la grande sala rotonda della rocca d'Ostia; Leonardo da Vinci trasformava col suo pennello il Castello di Milano in una gaia e suntuosa dimora, ed Antonio Giamberti da Sangallo coronava il bel mastio torreggiante sul forte di Civita Castellana con un cornicione che per eleganza e purezza di stile gareggia con quelli del palazzo Farnese di Roma e del palazzo Strozzi di Firenze. Le opere di difesa costituivano allora splendidi monumenti d'arte, ne' quali era da ammirare il concerto della forza e della leggiadria, e l'austerità dell'insieme, propria del carattere militare, non escludeva l'eleganza delle forme e la squisita gentilezza dei partiti decorativi nelle membrature accessorie delle opere stesse.

Analogamente, nella creazione dei mezzi d'offesa, rappresentati dalle progredienti artiglierie da fuoco, vediamo le arti del disegno, del getto e del cesello gareggiare, con mirabile accordo ed emulazione, per dare decoro di forme esterne a quegli strumenti di guerra, ed i maestri fonditori, ispirandosi al culto, allora prevalente, del bello, raggiungere nei loro lavori un'armonia di proporzioni, una ricchezza ed eleganza d'ornati che caratterizzano le artiglierie italiane di quell'epoca.

Eppertanto il ricordo di una delle geniali manifestazioni dell'arte italiana del Rinascimento, pervenuto fino a noi per mezzo di documenti storici, di rappresentazioni grafiche e di qualche modello sfuggito alla distruzione e conservato nel nostro Museo Nazionale d'artiglieria, sembra possa trovare posto in queste pagine ed essere non inopportunamente evocato come una fra le tante glorie artistiche del nostro paese, forse non ancora pienamente conosciuta ed apprezzata al suo giusto valore.

* * *

Che l'Italia sia stata maestra anche in questo ramo dell'arte e che le artiglierie siano state usate primamente nelle nostre contrade è accertato da documenti storici, oltrechè ampiamente confermato dall'origine italiana di tutti i nomi delle antiche armi da fuoco. Fin dal secolo XIII si rinvengono tracce dell'impiego di artiglierie per parte dei Bolognesi, nell'anno 1216 all'assedio di Sant'Arcangelo [1] e nel 1239 all'espugnazione del Castello di Vignola,[2] e, in seguito, a Firenze nel 1253, a Bologna nel 1274, a Forlì nel 1281, a Napoli nel 1284, a Venezia nel 1300, come è indicato dalle storie locali. Nel secolo XIV le bocche da fuoco cominciano ad essere largamente adoperate, massime dai Comuni, a difesa de' loro diritti. Imperfette e rozze dapprincipio, si modificano, si abbelliscono e si perfezionano.

È accertato dalla critica storica che le artiglierie vennero nel 1311 impiegate dai Bresciani in difesa della loro città contro Arrigo II di Lussemburgo.[3] Devono, infatti, scorgersi le artiglierie sotto le parole: *bellicosa aedificia miranda constructione,* colle quali sono designate nelle cronache di quell'assedio. Seguono, a distanza di pochi anni, modelli e documenti ufficiali che dimostrano l'esistenza delle artiglierie in Italia, e come queste, dopo un lento e lungo progredire di prove e di tentativi, ora falliti ed ora riesciti, pervenissero, nella prima metà del secolo XIV, a schierarsi accanto alle vecchie macchine nevrobalistiche.



Fig. 1ª
Mortaio mantovano del 1322

La prima bocca da fuoco della quale rimangono tracce è un *vaso* o mortaio di bronzo, che esisteva ancora in Mantova prima del 1849, del peso di libbre 15, once 11 mantovane (chilogrammi 4.941), avente nel mezzo, circondata da fogliami, rozzamente imitanti l'alloro, una croce, antico stemma di quella città, comune a molte altre di Lombardia (fig. 1ª). Le iniziali P. P. P. F. (forse *Petrus Paulus P... Fecit*) e la data del 1322, che non può essere posta in dubbio perchè non incisa posteriormente, nè falsata, ma operata di rilievo col getto, costituiscono il pregio incontestabile del vaso mantovano, che serve a dare un'idea assai prossima al vero delle primordiali bocche da fuoco fabbricate in Italia.

Queste talvolta si denominavano *vasi* per la loro forma speciale, simile affatto a quella dei mortai adoperati nelle officine e negli usi domestici per pestare materie, ed erano destinate a lanciare, per mezzo della polvere artificiata, i proietti sferici di pietra collocati sulla bocca, venendo così a tener luogo delle vecchie macchine da gitto, dette *petraie.*[4] L'importanza del ricordato modello è poi notevole, non soltanto per la storia tecnica delle artiglierie, in quanto dimostra che le prime bocche da fuoco erano costruite di un solo pezzo, ma anche per la storia dell'arte del getto. Ed invero questo esempio di ornamentazione, per quanto rozza, delle primordiali artiglierie rivela la tendenza dei nostri fonditori del secolo XIV a decorare con fregi e rendere elegante l'esterno delle bocche da fuoco che erano incaricati di gettare. Da quei primi imperfetti saggi si andò progredendo verso le forme artisticamente decorative che sono la caratteristica delle artiglierie italiane del

---

[1] « A dì 6 agosto 1216 i Bolognesi andarono con grande esercito e col carroccio ad assediare Sant'Arcangelo in servizio di quei di Cesena e ivi stettero sei settimane, e colle bombarde buttarono le mura a terra ». (MURATORI, *Rer. ital. script.*, tomo XVIII, fol. 251).

[2] « Con le bombarde, mangani e gatti avevano disfatto una gran parte del muro ». (MURATORI, op. cit.).

[3] QUARENGHI, *Le bombarde a Brescia nel 1311.*

[4] « Posmodum venerunt ad pontem et inciserunt dictum pontem ponentes *vasa* versus civitatem ». (Fragm. *Hist. Forojuliensis.* — MURATORI, *Rerum ital. script.*, tomo XXIV, col. 1288, nota).

secolo successivo, per assorgere, da ultimo, alla eccellenza dell'arte ornamentale in quelle gettate dai maestri fonditori del secolo XVI. Il vaso mantovano andò disperso, insieme ad altre armi antiche, nelle repressioni del 1849. Venne forse fuso, senza conoscerne il pregio archeologico, per farne nuovi cannoni, ovvero, trafugato in quelle vicende, si troverà ora a decoro di qualche privata raccolta straniera. L'unica memoria rimasta di quel modello, così prezioso per la storia dell'arte del getto applicata alla fabbricazione delle artiglierie, è il disegno (a $^2/_9$ della grandezza del vero) che l'Angelucci seppe distinguere tra le tante bocche da fuoco rappresentate in un'opera del Conte D'Arco, il quale era il possessore del vaso mantovano.[1]

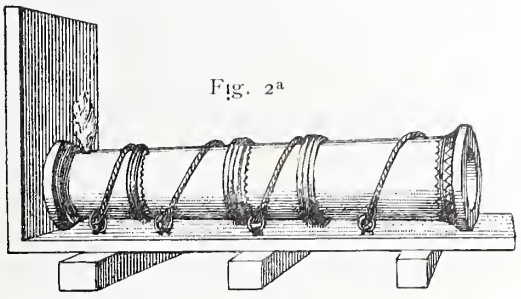


Fig. 2ª

Segue di quattro anni la fabbricazione della predetta artiglieria un documento, che porta la data dell'11 febbraio 1326, tratto dall'Archivio delle Riformagioni di Firenze, pubblicato dal Gaye,[2] e prima di lui citato dal Lami e dal Riccobaldi. I priori delle arti ed il gonfaloniere di giustizia fanno provvisione che si eleggano due maestri per fare o far fare palle di ferro e cannoni di metallo (*pilas seu palloctas ferreas et canones de metallo*), onde valersene nella difesa delle città e castelli contro i nemici del Comune.

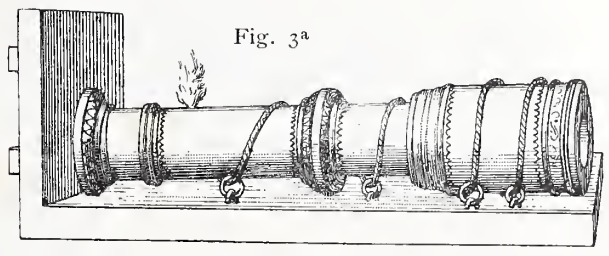


Fig. 3ª

Le *pilas seu palloctas ferreas* indicano chiaramente che tali proietti non possono supporsi di ferro massellato e foggiato all'incudine, ma è da ritenere fossero di ferro fuso, impiegandosi allora indistintamente la voce *ferro* tanto pei lavori a martello che per quelli di getto. È in tal modo dimostrato che fin dalla prima metà del secolo XIV si fabbricavano in Italia quei proietti di metallo fuso che dagli storici stranieri, ed anche dai nostri scrittori, si vogliono inventati in Francia nella seconda metà del secolo XV.

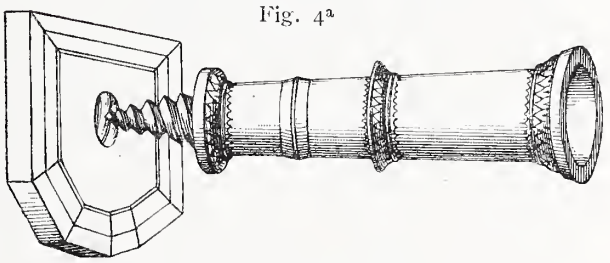


Fig. 4ª

Il documento fiorentino rivendica, inoltre, incontestabilmente al nostro paese il merito di essere stato il primo a servirsi del bronzo per le artiglierie da fuoco, se non anche quello di averle prima delle altre nazioni adoperate di questa foggia e con tal nome. I *canones de metallo* dovevano, infatti, essere costruiti di bronzo, cioè di una lega di rame e stagno, e talora anche di ottone. La loro accertata esistenza dimostra come ai vasi o mortai abbiano tenuto dietro nuovi stru-

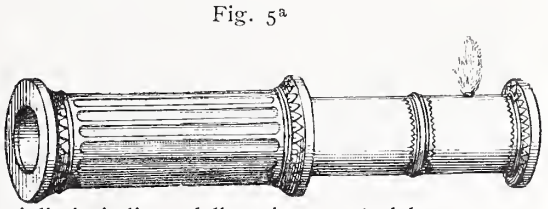


Fig. 5ª

Artiglierie italiane della prima metà del sec. XV

[1] *Nuovi studi intorno all'economia politica del municipio di Mantova ai tempi del medio evo in Italia* del conte Carlo D'Arco.

[2] *Carteggio inedito degli artisti,* vol. II, pag. VIII. Prefazione.

menti da fuoco, generalmente di un solo pezzo, ma più maneggevoli di quelli, da caricarsi egualmente per la bocca, i quali, per essere foggiati a modo di canna, furono appellati *cannoni*. Questo nome, oltre a rivelarne la forma, ci fa istruiti della sua derivazione (dalla *canna* dei latini e nostra), ed è sicura testimonianza della sua origine veramente italiana.

La successione dei cannoni, vale a dire di artiglierie lunghe, di un solo pezzo, ai mortai, è poi conforme alle condizioni della tecnica delle armi da fuoco in quel primo periodo della loro fabbricazione, quando i primi maestri non potevano così facilmente venire indotti a costruire artiglierie su due pezzi o canne, dubitando di poterle congiungere con tale esattezza da impedire l'uscita ai gas che si sprigionavano dalla polvere infiammata. Ed infatti, durante quasi tutto il secolo XIV si continuò a fabbricare bocche da fuoco di un solo pezzo, anche quando queste, in luogo di assumere forma cilindrica su tutta la loro lunghezza, come i cannoni, presentavano la parte anteriore svasata o a tromba, nel qual caso venivano denominate *bombarde*. Di un solo pezzo era infatti la bombarda descritta nella cronaca di Treviso del Redusio, colla data del 1376, posteriore cioè di mezzo secolo al documento fiorentino, ed egualmente di un solo pezzo vennero costruite le bombarde del castello di Morro presso Jesi, di Parma e dei Montefeltro, che si conservano tuttora nel Museo nazionale d'artiglieria. La separazione, nelle bombarde, della parte anteriore, o *tromba*, dalla posteriore, o *cannone*, non avvenne che in seguito per diminuire la difficoltà del trasporto quando, volendo raggiungere colle artiglierie maggiore efficacia d'azione contro le mura della città e delle fortezze, si ritenne necessario aumentarne il calibro e quindi il peso.

Che i cannoni ricordati nel documento fiorentino, e de' quali non è pervenuta traccia fino a noi, dovessero essere eleganti di forme e ricchi di ornamenti esterni si può presumere dal fatto che in quel tempo erano scultori e fonditori di metalli gli orafi, e che l'arte dell'oreficeria fioriva già a Firenze. È inoltre ben nota l'eccellenza artistica dei maestri fonditori di metalli e gettatori, in Italia e massime in Toscana, anche in epoche assai anteriori a quella cui si riferisce il documento fiorentino. Basti ricordare le celebri porte di bronzo del Duomo pisano fatte nel 1180 da Bonanno da Pisa, il quale sei anni dopo faceva la porta per la chiesa di Santa Maria Nuova di Monreale; la tazza con ninfe, leoni e grifi per la magnifica fontana di Perugia, scolpita da Nicola e Giovanni Pisani, e fatta nel 1277 da un tal maestro Rosso.[1] Nel secolo XIV furono gettati a Perugia il grifo ed il leone di bronzo, situati sopra due mensoloni di marmo nella facciata del Palazzo verso San Lorenzo, superiormente alla porta detta del *Mal Consiglio*, e la statua di San Pietro che esisteva sulla cuspide del campanile della chiesa di tal nome prima del 1377. Nel 1393 il Comune perugino fece erigere una statua di bronzo al Michelotti, ripristinatore del governo popolare. Se pertanto in detto secolo e nell'antecedente non mancavano in Italia gettatori di statue e di figure ornamentali, non è da porre in dubbio che questi, con non minore prestanza d'arte, abbiano gettato anche le artiglierie.

* * *

Ai progressi raggiunti dall'arte del getto in Italia nelle epoche successive si deve non soltanto la bellezza artistica ed ornamentale, per la quale nel secolo XV andarono distinte le artiglierie fabbricate nel nostro paese, ma anche la loro superiorità tecnica di fronte a quelle degli altri Stati.

Nel rigoglioso sviluppo dell'arte italiana del Quattrocento, doveva l'eccellenza di questa vittoriosamente rivelarsi in tutte le sue più svariate manifestazioni. E come la valentia degli architetti italiani di quel periodo permise loro di assorgere al concetto della magistrale bastionata e di propagare, in seguito, in tutta Europa le nuove difese, i perfezionamenti dell'arte del getto dovevano ampiamente affermarsi nella fabbricazione delle artiglierie.

---

[1] Sul labbro della tazza è scolpita la seguente iscrizione: *Rubeus me fecit anno Domini MCCLXXVII.*

L'eleganza delle forme e la gentilezza degli ornati furono la caratteristica delle artiglierie italiane della prima metà del secolo XV, quando Firenze dava commissione di fare bombarde ad artefici come Simone da Colle,[1] detto *de' bronzi,* perchè esimio maestro dell'arte del getto, il quale fu uno dei concorrenti con Lorenzo Ghiberti al lavoro delle porte di San Giovanni;[2] quando fonditori come Michelozzo Michelozzi traducevano in atto i grandi concepimenti artistici del detto Ghiberti e del Donatello, quando Vittore Pisanello dava i disegni delle bombarde da gettarsi per Alfonso d'Aragona. Degli altissimi pregi ornamentali delle bocche da fuoco fabbricate in quel periodo non è poi difficile di rinvenire la traccia nei documenti scritti accumulati negli archivi, nelle rappresentazioni grafiche esistenti in taluni codici del tempo ed in talune raccolte, e nei modelli reali conservati nei Musei.

Ampi particolari d'ordine tecnico delle artiglierie della prima metà del secolo XV si rinvengono in un importante gruppo di manoscritti inediti, recentemente illustrati dal Berthellot,[3] de' quali i più notevoli sono il codice di Mariano di Jacopo da Siena, soprannominato il *Taccola*, che si conserva alla Marciana di Venezia, ed il codice di Paolo Santini, che è una migliorata riproduzione del precedente, ora posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Parigi. Pel carattere affatto schematico delle rappresentazioni grafiche di cui sono ricchi quei manoscritti e per la rozzezza dei disegni, massime di quelli del codice Marciano, non è invece possibile rinvenire nei medesimi traccia delle forme artistiche e degli ornamenti che decoravano la superficie esterna delle bombarde, quali allora si costruivano in Italia. A tale mancanza supplisce molto a proposito l'opera di Roberto Valturio,[4] la quale, sebbene pubblicata nella seconda metà del XV secolo, venne scritta anteriormente e serve a completare le indicazioni sulle artiglierie italiane della prima metà del detto secolo, contenute nei ricordati codici Marciano e di Parigi.

Fig. 6ª

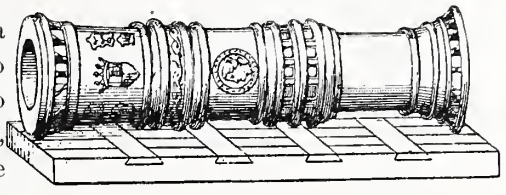
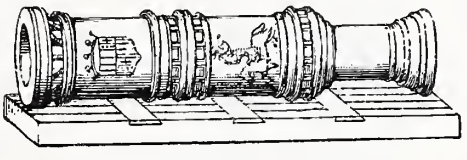


Fig. 7ª



Disegni di due bombarde della metà del sec. XV

Gli accurati disegni che si rinvengono nell'opera dello scrittore riminese bastano per l'illustrazione artistica delle artiglierie italiane della prima metà del sec. XV, e la riproduzione di taluno dei detti disegni vale a darne un'adeguata idea (figg. 2ª, 3ª, 4ª e 5ª). Le bombarde rappresentate dal Valturio sembrano tutte di un solo pezzo, ed hanno la superficie esterna decorata di artistici ornamenti. Ciò dimostra in modo inoppugnabile che quelle bocche da fuoco vennero gettate in bronzo, o in altra lega di rame con stagno, che erano i metalli allora usati nella fabbricazione delle bombarde.

Le dette artiglierie sono generalmente disegnate nella posizione di tiro. Talvolta la bocca da fuoco è collegata per mezzo di corde al ceppo sottostante, munito dell'urtatoio, contro il quale è rivolta la parte posteriore della medesima. Talvolta invece la bombarda viene fissata, per mezzo di una grossa vite, ad uno speciale urtatoio metallico assai pesante, destinato ad assicurare l'immobilità della bocca da fuoco, malgrado l'azione del rinculo.

Quest'idea, come pure l'invenzione dei proietti scoppianti, o bombe, è dal Valturio attribuita a Pandolfo Sigismondo Malatesta signore di Rimini.

* * *

Verso la metà del secolo XV i progressi della industria metallurgica consentirono la fabbricazione di bombarde assai grosse, le quali venivano, come già si disse, divise in più

[1] Reg. Muniz. della Rep. Fior., X di Balia, ecc.

[2] VASARI, *Vita di Lorenzo Ghiberti.*

[3] *Pour l'histoire des arts mecaniques et de l'artillerie vers la fin du moyen-âge* (Annales de chimie et de phisique. Décembre 1891).

[4] *De Re Militari.*

tronchi per renderne meno difficile il trasporto. A ricordo dell'arte italiana di tale periodo si riproducono i disegni di due bombarde (figg. 6ª e 7ª) riportati in un codice inedito della Biblioteca Nazionale di Parigi, mancante di data e di titolo, e contenente figure a colori di 135 bocche da fuoco. Che queste appartenessero all'artiglieria italiana è da presupporre, in difetto d'indicazioni positive, dall'eleganza delle forme, dagli ornamenti esterni e dalla bellezza dei disegni. E più che da alcune parole, che si leggono in qualche pagina del detto codice figurato, dai pregi artistici delle artiglierie ivi rappresentate un valente scrittore straniero fu indotto ad attribuire al detto codice origine italiana.[1] Tanto è riconosciuto incontestabile il primato dell'arte e dell'eleganza nelle opere dei nostri maestri fonditori del secolo XV, e tanto l'Italia si era lasciati indietro gli altri Stati per la bellezza delle forme delle proprie artiglierie e pel gusto veramente artistico col quale erano disegnati gli ornamenti sulla loro superficie esterna.

Da talune analogie si ha argomento di ritenere che la detta raccolta di disegni, non accompagnata da alcun testo, dovesse essere stata annessa all'inventario di un arsenale. Ciò è a conferma della presunzione che si tratti di artiglierie veramente costruite. Quantunque poi nelle figure del detto codice manchi qualsiasi rapporto di dimensioni, non è dubbio che le due bombarde, delle quali vennero riprodotti i disegni, sono le più grosse della raccolta e perciò scomponibili in più pezzi, come d'altra parte si rileva dai particolari dei disegni stessi. Secondo la disposizione delle cerchiature, sembra che ciascuna delle due bombarde fosse costituita da tre pezzi.

Anche in queste artiglierie l'esistenza di ornati in rilievo è indizio che vennero fabbricate con metallo fuso.

* * *

Un'altra importante testimonianza dell'eccellenza artistica che, sulla metà del secolo XV, era stata raggiunta nella fabbricazione delle artiglierie nelle diverse regioni d'Italia si ha in alcuni disegni di bombarde eseguiti (come si ebbe ad accennare) di mano del Pisanello per Alfonso I d'Aragona.

Vittore Pisano, o Pisanello, da Verona, oltre che insigne pittore, fu, come è noto, il rinnovatore ed il perfezionatore dell'arte di gettare e cesellare medaglie. Avendo fatto in medaglioni di getto infiniti ritratti di principi de' suoi tempi e d'altri, meritò, come ben disse il Vasari,[2] di essere celebrato per la fama e riputazione sua da grandissimi uomini e rari scrittori.

Nel 1449 il Pisanello si trovava a Napoli famigliare e provvigionato di Alfonso I; ed a Napoli, in quell'anno, quando l'umanista Porcellio componeva carmi latini in lode dell'esimio artista veronese, questi dava saggio del suo magistero, non soltanto nella medaglia da lui fatta pel sovrano aragonese, ma anche nei disegni di diverse artiglierie.

Nella ricca collezione di disegni di mano del Pisanello (provenienti dalla raccolta Vallardi) che esiste a Parigi nel Museo del Louvre figurano quelli delle accennate bombarde, e nell'elenco descrittivo completo che dei disegni della predetta raccolta ha dato il prof. A. Venturi,[3] sono contenute sulle artiglierie del Pisanello le seguenti particolareggiate indicazioni:

« N. d'ord. 2293 — Foglio 49.

« *Tre bombarde colle armi di Alfonso d'Aragona.* La prima reca presso la bocca il nome *Alfonsina*, poi le armi, gli emblemi, il libro aperto visto di dietro, che si trova sulla medaglia

---

[1] FAVÉ, *Études sur le passé et l'avenir de l'artillerie*, vol. III.

[2] *Gentile da Fabriano e Vittore Pisanello veronese, pittori.*

[3] *Le vite del Vasari:* I. *Gentile da Fabriano ed il Pisanetto.* Edizione critica con note, documenti e riproduzioni. Firenze, 1896, Sansoni editore.

del 1449; e poi, dopo alcune modanature, un'aquila dalle ali distese; infine le armi d'Aragona. La seconda reca pure le armi d'Alfonso tra due teste di cherubini, e di nuovo il libro aperto visto di dietro ».

« N. d'ord. 2294 — Foglio 50.

« *Tre modelli di bombarde.* La prima, a sinistra, di decorazione semplicissima, pare atta

Fig. 7 *a*

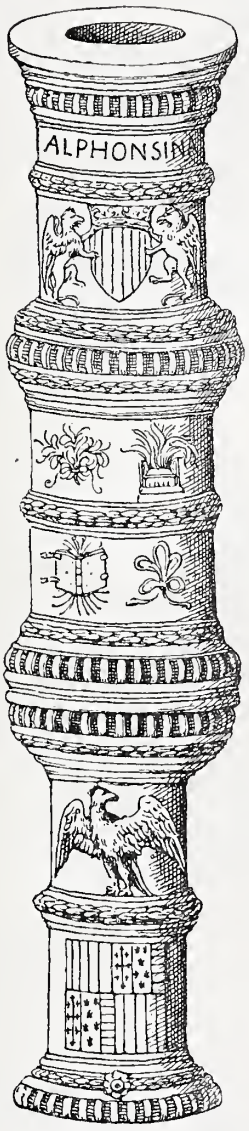


Fig. 7 *b*

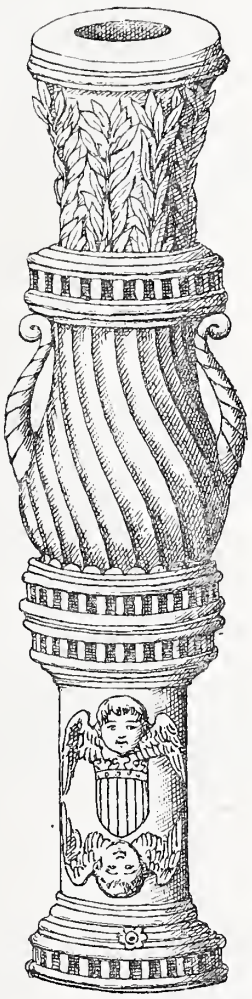
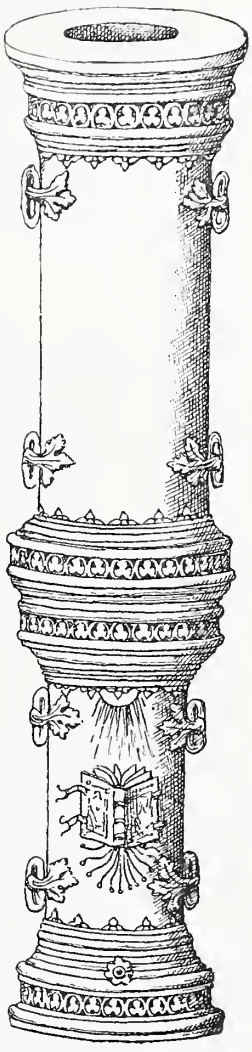


Fig. 7 *c*



Disegno di bombarde della metà del secolo xv, del Pisanello

a smontarsi in vari pezzi e si rappresenta dimostrata in due parti, formata di tre cannoni riuniti in fascio. La seconda, più riccamente ornata, reca in mezzo le armi di Alfonso d'Aragona sormontate da una corona. La terza è dimostrata in quattro parti che possono invitarsi le une nelle altre e adorna di foglie di lauro ».

« N. d'ord. 2295 — Foglio 51.

« *Modelli di bombarde e caschi.* Le due stesse bombarde atte a smontarsi del numero precedente. Tre caschi di parata, colle armi di Alfonso d'Aragona sul cimiero ».

Vengono qui riportati (figg. 7 *a*, 7 *b*, 7 *c*) i disegni delle bombarde del foglio 49, riprodotti (nella scala di $^2/_3$ dell'originale) a pag. 34 del vol. I dell'opera: *Les médailleurs de la renaissance* par Aloïss Heiss. [1]

Quantunque non si posseggano dati sulla grandezza delle bombarde disegnate dal Pisanello, queste dovevano essere di mole ragguardevole ed atte a smontarsi in vari pezzi, come venne indicato dal Venturi. Stando alla disposizione delle cerchiature, la prima e la seconda bombarda risulterebbero costituite di tre pezzi, la terza di due. L'eleganza delle forme e la bellezza degli ornamenti della superficie esterna nelle predette bombarde rivelano l'eccellenza dell'arte. Le armi d'Aragona sostenute da due grifoni, l'angelo o il genio che sorregge lo scudo d'Aragona, il libro aperto visto di dietro (che figura, come ebbe ad accennare il Venturi, nella medaglia del 1449) si rinvengono in queste artiglierie come nel progetto di rovescio per la ricordata medaglia (al foglio 249 della raccolta Vallardi), e valgono a dare ampia conferma che, al pari di quel progetto, anche i disegni delle bombarde furono eseguiti di mano del Pisanello.

Queste bellissime artiglierie andarono probabilmente a far parte dell'armamento del Castelnuovo; di quello splendido monumento dell'arte fortificatoria del medio evo, che fu oggetto di tante cure per parte di Alfonso I, il quale restaurò il mastio Angioino, vi fece la grande sala del trionfo, tracciò e, secondo alcuni, diresse la seconda cinta (detta poi cinta aragonese), scavò nuovi fossati, dispose all'architetto milanese Pietro Martino la costruzione del nobilissimo arco di trionfo che si ammira fra le due torri verso l'ingresso, e fece riordinare la sala d'armi.

Che, del resto, le bombarde del Pisanello abbiano, o no, concorso a munire la storica fortezza napoletana, la sorte che venne loro riservata dalle vicende politiche che si svolsero nel Regno sul finire del secolo XV si può leggere nella lettera che un anonimo nel giorno 16 aprile 1495 scrisse da Napoli al marchese di Mantova Francesco Gonzaga. Questa lettera, rinvenuta dall'Angelucci nell'Archivio dei Gonzaga a Mantova, ci fa sapere che: « La M.ta del Re de Francza ha facto condurre *tutte le bombarde grosse,* eciam alcune bronzini qualle epso ha atrovato nel *castello novo* eciam in *alcuno locho de Napoli* e li fa charichare su li galeacze e questo per mandare in Francza et io ho adimandato la ochassion me dichono per che Sua M.ta ha desfornito quelle bande de artegliaria et manda questa per guastarlla et condurlla a quella loro susa eciam Vra S. de sapere che la M.ta del S. Re Ferante havea facto fare al castello novo dui porte de bronzo istoriate e questui li ha facte tore et guastare et charichare per condure via donde ogneuno ne sia suspesso et pare che questui nol facza fondamento alcuno sopra a questo Reame ma solum atendano a despogliarlo ».

Stando oggi le porte di bronzo al loro posto, è da credersi che, per la precipitosa partenza dal Regno di Carlo VIII, siano state dimenticate e quindi rimesse al ritorno di Ferdinando II. Le bombarde del Pisanello invece, delle quali non pare siasi mai rinvenuta traccia, è da ritenere abbiano, in quel periodo di spogliazione, incontrato la sorte che fu riservata a tanti altri nobili lavori dell'arte italiana del Rinascimento.

* * *

Progredendo nella seconda metà del secolo XV, venne dai maestri italiani fatto un primo passo verso il concetto tutto moderno dell'uniformità delle bocche da fuoco colla loro classificazione in dieci specie, tra cui furono compresi anche i due tipi di armi portatili. A tale classificazione si riferisce Francesco di Giorgio Martini nelle estese e particolareggiate informazioni che sulle artiglierie del suo tempo, vale a dire della seconda metà del secolo XV, dà nei suoi diversi scritti, il primo de' quali rimonta al 1465. La riproduzione dei disegni delle più importanti specie di bocche da fuoco descritte dall'architetto senese (figg. 8-13)

[1] Paris, J. Rothschild, éditeur 1881.

offre un ragguaglio abbastanza completo delle condizioni delle artiglierie italiane nel periodo che precedette immediatamente la comparsa dei cannoni muniti di orecchioni ed incavalcati

Fig. 8ª

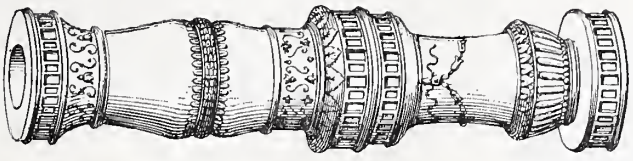


Fig. 9ª

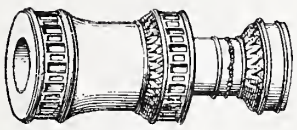


Fig. 10ª



Fig. 11ª

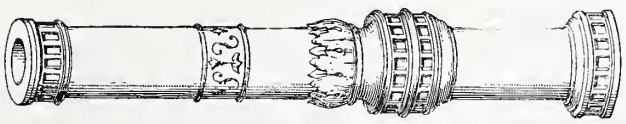


Fig. 12ª



Fig. 13ª



Bocche da fuoco della seconda metà del secolo XV, di Francesco di Giorgio Martini

su affusti a ruote, e dà inoltre novella prova della cura posta dai fonditori italiani del tempo nel far belle e ricche le armi con artistica profusione di ornamenti.

Dai riportati disegni rilevasi che le prime quattro bocche da fuoco (la bombarda, il mortaio, la comune o mezzana, la cortana) erano di due pezzi, essendo chiaramente indicate le cerchiature, provviste d'incavi a sezione rettangolare per adattarvi le leve destinate a stringere o a rallentare le viti che collegano insieme i pezzi stessi. Le altre due bocche da fuoco (il passavolante ed il basilisco) sembra invece fossero costituite di un solo pezzo, essendo prive di cerchiature con incavi. La forma esterna del *passavolante* è quella di un cilindro

rafforzato di tratto in tratto da membrature in risalto. Il *basilisco*, la più lunga delle artiglierie del tempo (da 22 a 25 piedi) ed anche la più potente, ha la bocca ornata dalla testa di un singolare animale. È noto come nel secolo XV, ed anche in seguito, i bombardieri abbiano avuto per costume di denominare le loro artiglierie con nomi strani di animali, che spesso venivano raffigurati, insieme con altri ornamenti, sulla superficie esterna delle artiglierie stesse.

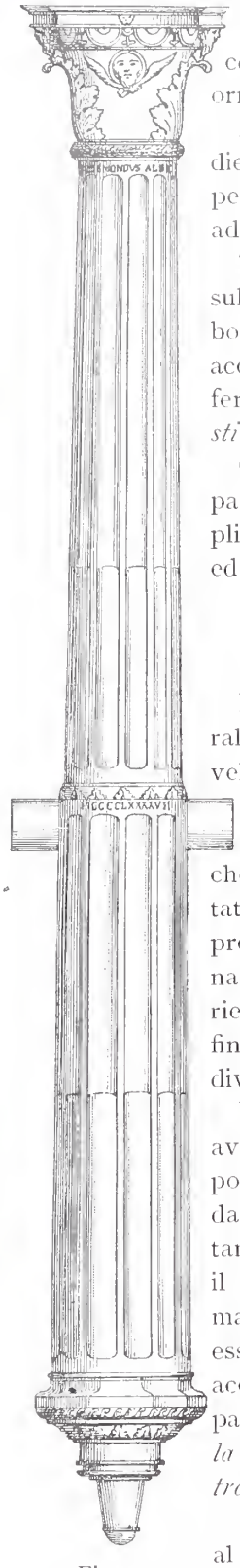


Fig. 14ª
Colubrina,
fine sec. XV

Il Biringuccio, che nel 1529 si trovava al servizio della repubblica di Firenze, diede il nome di *Liofante* ad una doppia colubrina da lui gettata in quel periodo, e nella sua *Pirotecnia* ricorda di non avere mai fuso artiglierie senza adattarvi figure d'uomini, d'animali, vasi, ecc.

Talvolta, a tanto trascorse la tendenza di rappresentare, a titolo d'ornamento, sulle artiglierie, figure di animali, che si giunse perfino ad alterare la forma delle bocche da fuoco, con danno evidente dell'efficacia della loro azione, e l'Averlino accenna ad una bombarda che era nel 1460 nel Castello di Milano, colata di ferro, « *la quale è in forma d'uno lione; proprio a vedere pare che a giacere stia* ». [1]

Questa singolare bocca da fuoco andò indubbiamente dispersa, con tanta parte del nostro ricchissimo patrimonio artistico del Quattrocento, nelle molteplici vicende cui ebbe a soggiacere il Castello di Milano sul finire del secolo XV ed al principio del susseguente.

* * *

Negli ultimi anni del secolo XV, alle grosse bombarde, che lanciavano generalmente palle di pietra, aventi azione più pel loro peso che per la scarsa velocità da cui erano animate, vengono a sostituirsi i cannoni di bronzo, muniti di orecchioni, che ne rendono semplice il maneggio e facile il puntamento. Scompaiono prontamente coi vecchi nomi le vecchie forme. Al taglio netto, che presentavano le bombarde nella loro parte posteriore per l'appoggio all'urtatoio, sottentra l'elegante rigonfiamento della culatta, ed i mobili affusti a ruote prendono il posto degl'informi e pesanti ceppi. Con tali sostanziali perfezionamenti, che rappresentano il risultato di un secolare lavoro, le artiglierie riescono a togliere alle vecchie difese la forza di resistenza che avevano potuto fino allora conservare, e, preparando la completa distruzione del feudalismo, divengono un potente fattore di trasformazione dell'equilibrio sociale.

È opinione generalmente ammessa che tali sostanziali cambiamenti abbiano avuto luogo in Francia. Questa, nella seconda metà del secolo XV, si vuole possedesse incontrastato il primato nella fabbricazione e nell'uso delle bocche da fuoco, già esercitato dal 1350 al 1450 dall'Italia, che lo avrebbe poi completamente perduto nel lungo periodo di pace. I nostri principali storici del tempo, il Guicciardini ed il Giovio, nel raccontare la discesa di Carlo VIII in Italia, magnificano la potenza e la mobilità delle artiglierie francesi, che sembra dovesse essere sconosciuta a quelle italiane; ed il Biringuccio, che scrisse nel 1540, accenna ai proietti metallici, non mai, a sua notizia, prima veduti nel nostro paese, e scaricati dalle artiglierie « *che ci condusse Carlo Re di Francia per la spugnazione del Reame di Napoli contro del Re Ferrando, l'anno millequattrocentonovantacinque* ». [2]

L'ignoranza completa di cui dà prova il valente artigliere senese in merito al documento fiorentino del 1326, il quale contiene precise notizie sulla fabbri-

[1] *Architettura*. Codice Saluzziano, lib. XVI, fol. 12. [2] *Pirotecnia*.

cazione in Italia delle palle di ferro colate poco meno di due secoli prima della discesa di Carlo VIII, basta per dimostrare la scarsa conoscenza per parte dei nostri scrittori tecnici del secolo XVI, anche fra i più accreditati, delle vere condizioni dell'artiglieria italiana delle epoche anteriori. Meno ancora dovevano conoscere quelle condizioni gli storici non militari, che presero a narrare gli avvenimenti di quel tumultuoso periodo. Non è perciò da sorprendere che l'artiglieria italiana della seconda metà del sec. XV sia stata, sulla fede di quanto piacque asserire agli scrittori francesi, giudicata anche dai nostri di tanto inferiore alle bocche da fuoco di Carlo VIII, mentre, ignorandosi realmente quale essa si fosse, non se ne poteva coscienziosamente fare con queste il confronto.

L'esame dei fatti e dei documenti del tempo vale a dimostrare lo scarso fondamento storico della predetta asserzione degli scrittori d'oltralpe. Si può, a tale proposito, ricordare che nel periodo di quella tale pretesa stazionarietà della nostra artiglieria, nella seconda metà del secolo XV, sostanziali innovazioni vennero introdotte, in Italia, sia nella costruzione, sia nel maneggio delle bocche da fuoco. Notevolissima fu, ad esempio, l'adozione del sistema di caricare le artiglierie *a cartoccio*, vale a dire colla carica contenuta in un cartoccio, od in un sacchetto, colla palla unita ad esso; ciò che presuppone l'abbandono delle pesanti ed incomode bombarde, e l'introduzione di bocche da fuoco piccole, ad un solo pezzo, leggiere, facilmente trasportabili, ed utilissime nella guerra di campagna.



Fig. 15ª
Frammento di Falconetto del 1500
(Museo Nazionale d'artiglieria)

Un documento di carattere amministrativo, che dà notizia di questa nuova specie di artiglieria usata in Italia, porta la data del 1483.[1] Ma particolareggiate indicazioni di eccezionale interesse storico e tecnico su tali bocche da fuoco si devono ad uno dei più grandi italiani del Quattrocento. Che le artiglierie a cartoccio, generalmente caricantisi per la culatta, con un sistema di chiusura simile a quello adoperato dal generale Cavalli pei suoi cannoni rigati, fossero adottate in Italia su larga scala prima dell'invasione francese è dimostrato in taluni disegni schematici del *Codice Atlantico*, scritto da Leonardo da Vinci prima del 1494. A porre in rilievo l'importanza, poco invero fin qui conosciuta, di tali disegni per la storia delle artiglierie in Italia, basti notare che il modo di caricare per la culatta, proprio come si usa oggidì, non è accennato da veruno scrittore militare come usato nei tempi di cui si discorre.

Ai documenti di carattere tecnico fanno riscontro quelli di carattere storico e letterario, e taluni avvenimenti di guerra della seconda metà del secolo XV. Fatti e documenti storici vengono così a rincalzo dei dati tecnici e concorrono con questi a dimostrare che nel progresso dell'artiglieria, come in quello di qualsiasi arte, si procedeva come sempre per gradi, e che però l'avviamento verso l'impiego di bocche da fuoco leggiere e di più facile maneggio delle incomode bombarde cominciò a manifestarsi in Italia poco dopo la metà del detto secolo. Importa qui di ricordare, in proposito, che Bartolomeo Colleoni riescì fra i primi ad

[1] Archivio centrale toscano, X di Balia, dal 1482 al 1486.

impiegare bocche da fuoco d'una mobilità fino allora inusata, e che nel 1467, alla battaglia della Molinella, ottenne notevoli vantaggi contro i Fiorentini ed i Napoletani collegati, con artiglierie volanti, le quali non erano semplici spingarde, come le disse il Giovio e come sostenne il colonnello Omodei, ma bensì cannoni montati alla leggiera e sul sistema di quelli francesi del 1495. Si ricorda pure che Orso Orsini, nel suo *Trattato del Governo et exercitio della militia*, scritto nel 1476 (e rimasto inedito), facendo proposte dirette a fornire di bocche da fuoco un esercito di 12,000 cavalli e 6000 fanti, voleva che questo fosse dotato di artiglierie di un solo pezzo, meno pesanti di quelle in uso e capaci di resistere al tormento dei tiri quanto le altre che pesavano il doppio; ciò che vale a confermare come il sistema delle artiglierie leggiere e mobili tendesse a prevalere in Italia verso il tempo suaccennato e non dopo la discesa di Carlo VIII.

Ricercando negli archivi municipali, ricchi di codici interessantissimi per la storia delle armi da fuoco in Italia, non sarebbe forse difficile rinvenire traccia della fabbricazione, presso qualche nostra repubblica del tempo, di artiglierie non dissimili da quelle che si fabbricavano in Francia negli anni che precedettero la spedizione di Carlo VIII. Si potrebbe forse porre in chiaro che fino dal 1487 si gettavano a Venezia le passavolanti, come nello stesso anno si fabbricavano queste a Firenze; qui da Alberghetto, colà da Sigismondo suo figliuolo. « *E queste bocche da fuoco dovevano essere del nuovo sistema, cioè cogli orecchioni per incarrarle a mo' di quelle del francese invasore* ». [1] È poi accertato che nel 1495, presso l'esercito dei collegati, si trovavano artiglierie venete e milanesi del sistema stesso di quelle di Carlo VIII, tanto celebrate dal Giovio e dagli altri storici italiani che hanno ripetuto le parole di questo non sempre esatto narratore delle cose dei suoi tempi.

Uno scrittore, che fu testimone oculare dei fatti di guerra svoltisi in quell'anno in Italia [2] narra che « Melchior Triuisano provveditore domandò al Senato (8 di giugno 1495) che gli mandassero *dodici artiglierie lunghe*, che si chiamavano *serpentine* et dal vulgo passavolanti, *i quali sogliono molto essere usati da' Francesi* ». [3] Dunque le *serpentine* venete erano una stessa cosa delle *passavolanti* francesi. E più oltre, parlando della mostra dell'esercito veneziano e milanese fatta il 4 agosto innanzi a Lodovico Sforza sotto Novara, lo stesso scrittore nota che « Dopo queste squadre seguiva *una gran quantità d'artiglierie caricate sulle carrette a numero dicesette*, le quali mandavano palle contro Novara ch'agguagliavano i tuoni con lo strepito. Dopo queste *l'artiglierie minori* le quali si chiamavano *serpentine* vulgo *passavolanti* et *erano portate con le carrette;* ce n'erano ancho molte altre minori di queste, le quali si chiamano *spingarde,* dette così, credo io, per la similitudine ». [4]

La rapida marcia d'arrivo e partenza non potè certamente dare agli invasori nè tempo, nè modo d'insegnare agli italiani troppe novità, massime intorno all'arte di fabbricare le artiglierie, e per logica conseguenza si deve ammettere, contrariamente a quanto venne asserito da qualche scrittore francese di gran nome, e ripetuto dai nostri senza cercare più oltre, non fossero, nella seconda metà del XV secolo, ignorati in Italia i sostanziali progressi che si andavano introducendo nella fabbricazione e nel maneggio delle bocche da fuoco. Epperò l'esclusione del nostro paese dai diritti a quelle innovazioni, il cui insieme avviò

---

[1] *Le artiglierie di Carlo VIII in Italia*. Nota inedita di ANGELO ANGELUCCI.

[2] BENEDETTI, *De rebus a Carlo VIII in Italia gestis*, ecc.

[3] BENEDETTI, *De rebus a Carlo VIII in Italia gestis*, ecc. Traduzione del Domenichi. *Il fatto d'arme del Tarro*, pag. 47.

Non è da ritenere, per le ultime parole del Benedetti, che soltanto i Francesi usassero i passavolanti. Da documenti esistenti negli archivi di Modena e Ferrara si rileva che fino dal 1490 i Veneziani avevano passavolanti molto belli. Ed oltre che tali artiglierie si trovano comprese tra le bocche da fuoco enumerate e rappresentate da Francesco di Giorgio Martini fino dal 1465 almeno, da quanto si avrà in seguito ad accennare sembra accertato il loro impiego in Italia fino dal 1474.

[4] BENEDETTI, *De rebus a Carlo VIII in Italia gestis*, ecc. *Assedio di Novara*, pag. 139.

le artiglierie verso forme che non vennero più abbandonate, è da riconoscersi poco conforme alla verità storica. L'accenno a possibili rivendicazioni di una delle nostre glorie del Quattrocento non sembrò fuori di proposito nel presente ricordo delle artiglierie italiane del tempo, considerate principalmente nei riflessi dell'arte del disegno e del getto. Ed infatti, per la correlazione che necessariamente intercede tra i caratteri artistici ed i tecnici delle bocche da fuoco, tale ricordo può preparare la via alle predette rivendicazioni.

* * *

Galeotto Manfredi, figlio di Astorgio II, Signore di Faenza, scriveva il 7 febbraio 1487 al Duca di Ferrara perchè volesse concedergli per otto giorni maestro Alberghetto, cui aveva divisato di far visitare le proprie artiglierie.[1] Questo Alberghetto, che doveva essere un fonditore di bella fama, fu il capostipite d'una famiglia di valentissimi gettatori di artiglierie, originaria di Massa Fiscaglia, in quel di Ferrara, e passata quindi ai servigi della repubblica veneta, nei quali durò con tal carico fino al termine del passato secolo.

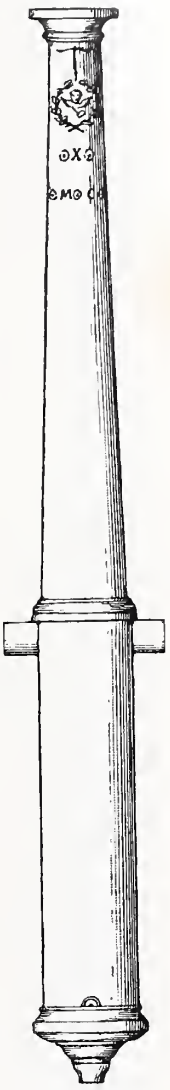
Sigismondo Alberghetto, figlio del predetto fonditore, ed egli stesso maestro nell'arte del getto, fu condotto, pure nell'anno 1487, agli stipendi della repubblica con decreto del 4 marzo, che lo loda come *peritissimum et excellentissimum artificem conficiendorum tormentorum, passavolantium et aliorum huiusmodi instrumentorum bellicorum*. Rimasto ai servigi del veneto dominio per oltre 40 anni (almeno fino al 1530), fu Sigismondo indubbiamente il fabbricatore di moltissime di quelle meravigliose bocche da fuoco di cui nel secolo XVI erano pieni gli arsenali, i depositi, le fortezze della repubblica. Narra infatti il Sanuto che il 22 giugno 1500 vennero provati al Lido quindici pezzi d'artiglieria gettati dal detto artefice.

Nelle vicende di quel dominio, tutto il ricco materiale da guerra accumulato nei secoli di prosperità andò disperso, e le uniche artiglierie di questo grande maestro dell'arte del getto, delle quali è dato tuttora di ammirare le forme e le proporzioni, sono due bellissime colubrine, munite di orecchioni, della portata di 30 libbre *piccole* di Venezia (chilogrammi 9.056). Queste bocche da fuoco, che vennero, per somma ventura, disegnate da Domenico Gasperoni nella sua opera manoscritta, adorna di venti grandi tavole incise, avente la data del 1779 e che s'intitola *Artiglieria veneta,*[2] sono a foggia di colonne variamente striate e desinienti nel capitello, il cui

Fig. 16ª



Fig. 17ª



Artiglierie italiane
del principio del secolo XVI

[1] Documenti degli archivi e delle biblioteche di Modena e Ferrara.

[2] Dell'*Artiglieria Veneta dedicata al Serenissimo principe Polo Renier Doge di Venezia dal Sopraintendente all'artiglieria Domenico Gasperoni, A. D. MDCCLXXLX,* opera rarissima e di singolare importanza per la storia artistica e tecnica delle artiglierie, esiste un esemplare nella ricca Biblioteca ducale (già Saluzziana) di Torino.

abaco, nelle sue sporgenze, contiene la bocca del pezzo. La prima delle due colubrine, rappresentata nella fig. 14ª, ha le scanalature rettilinee, mentre la seconda, nel tronco centrale, le ha attortigliate.

Basterebbe il ricordo delle due accennate colubrine per dimostrare lo squisito sentimento d'arte che ponevano nei loro lavori i grandi maestri gettatori del Quattrocento e la loro altissima perizia professionale. In quel fortunato periodo di un magistero pervenuto oramai, in relazione ai tempi, a perfezione anche nei riguardi tecnici, l'eleganza delle forme esterne non era d'ostacolo al completo raggiungimento dello scopo pel quale si fabbricavano siffatti strumenti di guerra; e le colubrine dell'Alberghetti, così artisticamente ricche e decorate, spogliate dei loro ornamenti, stanno, per proporzioni e per linee, a petto di un cannone di poche decine d'anni fa. Osservando il disegno di queste magnifiche bocche da fuoco, nel quale si vede riprodotto il nome dell'artefice e l'anno del getto: *Sigismundus Albergetus, MCCCCLXXXVII*, vien fatto di pensare che se Carlo VIII insegnò qualche cosa agli italiani nella sua passeggiata nella penisola, i discepoli superarono ben tosto il loro maestro.

Nello scritto che dichiara le tavole del Gasperoni, le colubrine dell'Alberghetti sono dette dell'anno 1487, contrariamente alla ricordata iscrizione riprodotta nel disegno. [1] Sulle traccie di quello scritto, fu indicata per le due colubrine venete la data del 1487 dal diligentissimo Carlo Promis, [2] e la medesima data venne pure riportata in altre pubblicazioni posteriori. Il dubbio, che per tale discordanza d'indicazioni del disegno e dello scritto corrispondente sorge sul vero anno di nascita di quelle bocche da fuoco, venne già sollevato dall'Angelucci, il quale peraltro dichiarava volere astenersi dal pronunciare giudizio in attesa di trovare altri dati che chiarissero con certezza sull'argomento. [3] Non risulta che il dotto ed infaticabile ricercatore, alla cui memoria è doveroso in queste pagine di rendere omaggio, abbia poi dilucidato una questione, la cui importanza è fondamentale per la storia dell'artiglieria. Qualora infatti risultasse accertato che quelle colubrine vennero realmente gettate dall'Alberghetti nell'anno 1487, cioè nel primo del suo servizio presso la repubblica di Venezia, cadrebbero d'un colpo e il primato della Francia nella fabbricazione delle bocche da fuoco durante la seconda metà del secolo XV, e la tanto ripetuta inferiorità delle artiglierie italiane nel detto periodo.

È perciò da far voti che, nell'odierno risveglio degli studi storici, non manchino ricercatori di patrie memorie i quali proseguano nelle indagini lasciate interrotte dall'Angelucci. Frattanto, secondo si ebbe già a notare, sembra assai strano che i Francesi, in quella loro rapidissima incursione, abbiano potuto insegnare agl'italiani le regole di fabbricazione ed il modo d'impiego delle nuove artiglierie. Nè meno strano può sembrare che questi ultimi siansi trovati in grado di applicare immediatamente, cioè nel 1495 (come è accertato da scrittori sincroni), gl'insegnamenti ricevuti, e di gettare poi, non più di due anni dopo, bocche da fuoco assai superiori a quelle degli invasori; massime quando si ammette cogli scrittori stranieri, e si ripete coi nostrani, che in fatto di costruzione d'artiglierie l'Italia era, in quell'epoca, la più indietro delle nazioni d'Europa.

A dimostrare quanto poco conforme alla realtà delle cose sarebbe tale non comprovata asserzione, viene fatto di ricordare che Carlo VIII trovò qui, più che altrove, non soltanto partigiani e condottieri, ma anche maestri di architettura e d'artiglieria. Senza ripetere i nomi di tanti lombardi, romani e napoletani che gli fecero spalla, basti dire che fu a' suoi

---

[1] Nell'opera del Gasperoni, la *nota* manoscritta relativa alla Tav. XII rappresentante le due *colubrine di bronzo da 30* (della prima delle quali è riprodotto il disegno nella fig. 14ª) è espressa nei seguenti termini:

« Colubrine di bronzo rappresentanti due colonne di ordine di eccelente lavoro, fuse dal pubblico fonditore Sigismondo Alberghetti l'anno 1487 ».

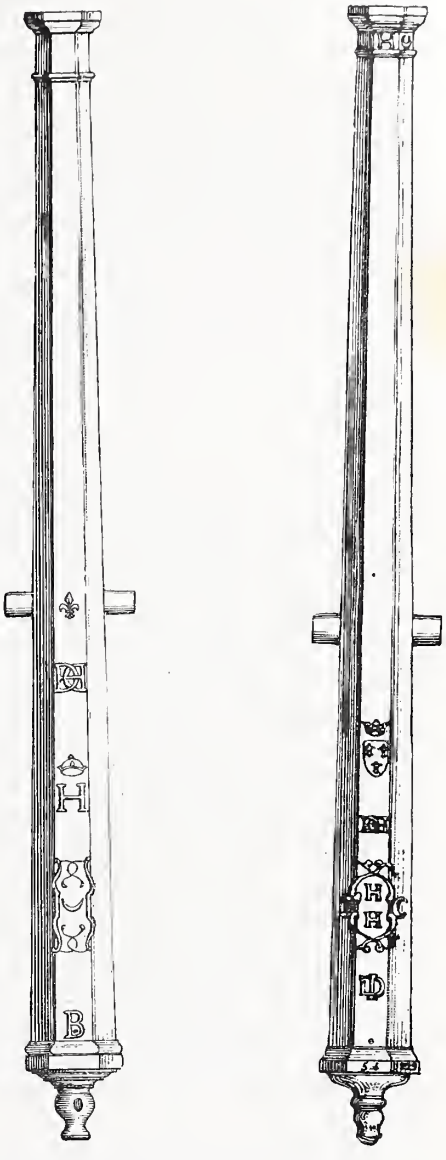
[2] *Memoria storica II.*

[3] *Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco italiane*. Torino, 1869.

servigi il vicentino Basilio della Scola, uno dei più grandi architetti militari del suo tempo, fortificatore di Rodi ed anche valente artigliere, come allora usava.

Tutto quanto si ebbe ad accennare risulta bensì dai documenti dell'epoca, ma non è posto in rilievo, e neppure indicato, dai nostri scrittori, i quali, per la loro poca conoscenza delle cose militari italiane, pare vengano in aiuto degli storici stranieri quando questi vogliono impugnarci la priorità di qualche scoperta. Fu, ad esempio, ripetuto più volte da noi che i nomi di *cannone,* di *colubrina,* di *falcone,* comuni in Francia sulla fine del secolo XV, non erano mai stati prima d'allora usati in Italia, e si volle ravvisare in ciò e nella pretesa origine straniera di tali voci un nuovo argomento a conferma dell' esclusivo diritto della Francia ai progressi raggiunti dalle artiglierie nella detta epoca. Si dimenticò in tal modo di tener conto che *cannone* è voce italiana, e che in Italia sono mentovati i cannoni in un documento che porta la data del 1326; che la radice di colubrina è nel *coluber,* perchè ai primi che fusero questa bocca da fuoco piacque di ornarla colla testa di un serpente e che il suo nome, meno antico bensì di quello del cannone, appare tuttavia in Italia nel primo ventennio del XV secolo.

Fig. 18ª Fig. 19ª



Falconi parmensi del 1553

* * *

Lasciando il campo aperto alle indagini per ristabilire su dati non contestabili le vere condizioni delle artiglierie italiane negli ultimi decenni del XV secolo, basterà in questi ricordi accennare che documenti riconosciuti come autentici accertano il rinnovamento completo, avvenuto sullo scorcio del secolo suddetto, delle bocche da fuoco nei diversi Stati della penisola. In tale epoca le artiglierie del genere bombarda sono già scomparse nel nostro paese, per cedere il posto ad altre di minor calibro, più leggiere ma in pari tempo più ricche di metallo, ed ogni anno aumenta la fabbricazione delle nuove bocche da fuoco, sì nei grandi che nei piccoli centri di governi locali.

Tra le artiglierie fabbricate in quel periodo si può ricordare il falconetto di bronzo gettato nell'anno 1500 a munimento della Mirandola, per comando del signore di detta città, Giovan Francesco Pico, secondo di questo nome, che fu principe d'incontaminata condotta, grandemente stimato per dottrina e per libero e franco parlare. Un pregevole frammento dell'accennata artiglieria è attualmente posseduto dal nostro Museo nazionale, e costituisce una prova tuttora vivente dell'attività dei piccoli principi italiani del tempo nel rinnovamento delle bocche da fuoco.

Il frammento che si conserva nel Museo nazionale (fig. 15ª) appartiene a quella parte della bocca da fuoco che ora si chiama *culatta,* e ne sono prova l'iscrizione mutilata e lo stemma del committente. È lungo millimetri 200, pesa circa 8 chilogrammi e la forma esterna è a dieci facce. L'intiera bocca da fuoco doveva essere lunga metri 2.194, pesare chilogrammi 518 e tirare palle da libbre 3. Il suo diametro era perciò di millimetri 66. Nel

linguaggio tecnico del 1500 si distingueva dalle altre artiglierie colla denominazione di *falconetto antico, sottile, ordinario.* L'iscrizione sottoposta allo stemma dei Pico, supplita nelle mancanze dall'Angelucci, è la seguente:

IVSSO . IO . FR . PICI
AD . MIRANDVLE
MVNIMEN
AN . DNI . M . D .
DOIS I [1]

e stabilisce innegabilmente perchè, quando e per ordine di chi venne fabbricato il falconetto. Non si hanno invece indicazioni sul nome del fonditore, il quale forse non sarebbe rimasto ignoto se al frammento fosse stata unita la *gioia di culatta,* sulla quale talvolta si usava inciderlo. È peraltro da ritenere che l'opera di questo falconetto sia stata allogata dal signore della Mirandola ad uno dei tanti valenti maestri italiani del tempo, e probabilmente ad uno degli Alberghetti.

Quanto è rimasto di quest'antica artiglieria è bensì sufficiente per dedurne la forma, le dimensioni, il peso, ma non rivela, se non in modo assai incompleto, i pregi artistici del getto che, avuto riguardo alle tendenze dell'epoca, dovevano essere notevoli. L'Italia, che già nel secolo XV aveva, per universale consenso, superato tutti gli altri paesi nella bellezza delle forme delle sue bocche da fuoco e nel gusto col quale venivano disegnati gli ornamenti sull'esterno, riescì nel secolo successivo, così fecondo di progresso in tutte le arti, a conservare e ad accrescere anche questo suo primato nell'arte del gettare le artiglierie, per opera di una numerosa schiera di valenti fonditori, sparsi nei diversi Stati della penisola. In Venezia, per conto di quella repubblica; in Modena e Ferrara, per gli Estensi; in Urbino, pei Montefeltro e i Della Rovere; in Mantova, pei Gonzaga; in Rimini, pei Malatesta; ed inoltre, in Milano, nella Toscana ed in Napoli, si segue il generale impulso. Vengono gettate in copia artiglierie della nuova foggia, le quali, come è rivelato dalle due colubrine venete di Sigismondo Alberghetti, che ne rappresentano un primo e splendido saggio, superano in bellezza artistica le bocche da fuoco del secolo precedente e si lasciano molto indietro quelle che contemporaneamente, ed in seguito, si fabbricarono nei diversi paesi d'Europa.

La dispersione del copioso patrimonio d'arte degli antichi Stati italiani non permette di ricostruire, con una ricca ed ordinata raccolta di modelli, la storia artistica della nostra artiglieria del secolo XVI. I pochi campioni pervenuti fino a noi e conservati, per la maggior parte, nel Museo nazionale d'artiglieria, ed i disegni, che sono rimasti, di taluna delle più celebrate bocche da fuoco dell'epoca, sono peraltro sufficienti per dare un'idea adeguata di questa che fu una delle tante splendide manifestazioni dell'arte italiana del Rinascimento.

Fra i modelli delle artiglierie italiane del secolo XVI, di cui si conserva traccia, sono in primo luogo da ricordare, per sobria eleganza di forme e di ornamenti esterni, due bocche da fuoco (figg. 16ª e 17ª) fabbricate l'una nel 1508, l'altra nel 1510. Il disegno della seconda di queste artiglierie è estratto dalla Tav. III della già citata opera del Gasperoni, donde la

---

[1] Sopra l'iscrizione è lo stemma di Gio. Francesco Pico, signore di Mirandola e conte di Concordia, come si vede dal disegno del frammento. Da quel che resta dello stemma si può arguire che fosse l'antico stemma della famiglia, cioè una testa di drago con collo crestato che esce dall'elmo, ornato di *svolazzi.* L'aquila coronata, posta sul capo, è lo stemma di Mirandola, presa dalla famiglia Pico nel 1311, quando quella città venne innalzata a vicariato imperiale. Il leone è lo stemma di Concordia.

Nel monumento del primo Gio. Francesco Pico, che esiste nella chiesa di San Francesco a Mirandola, si vede scolpito lo stemma somigliante a quello del frammento del falconetto.

certezza che si tratta di cannone veneziano, ciò che d'altra parte è confermato dall'emblema rappresentante San Marco, scolpito nella volata, ed analogo a quello che si trova sul capitello della colubrina di Sigismondo Alberghetti. La prima delle suindicate bocche da fuoco porta in rilievo, presso il collo della bocca, una lucertola, come si riscontra in talune artiglierie venete dell'epoca riprodotte dal Gasperoni.

Per la singolarità dell'aspetto, che raffigura una colonna col capitello, e per l'importanza storica degli ornamenti, sono pure da ricordare i due falconi gettati in Parma nel 1553 pel re Enrico II di Francia, figlio di Francesco I, da maestro Giovanni Coutur o Cotura, di Avignone, entrato ai servigi del duca Ottavio Farnese nel detto anno 1553 e rimastovi fino al 1560, come risulta dai *Libri Mastri Farnesiani*. L'accennata provenienza dei due falconi è dimostrata da una lettera in data del 18 di febbraio 1557 del duca Ottavio ad Ercole II d'Este, nella quale viene raccomandato « M.° Giovanni fonditore pel pagamento di certe artiglierie da lui gettate per il Re di Francia ».[1] Questo stesso maestro Cotura era fonditore di artiglierie in Milano, al servizio dell'imperatore Carlo V nel 1536, nel quale anno venne incaricato della stima di sei cannoni, di cui quattro si trovavano nella torre di Musocco, in Val Misolina; epperò, sebbene non italiano d'origine, per la sua diuturna dimora nel nostro paese, pei contatti qui avuti coi molti fonditori dell'epoca e pei lavori eseguiti, può considerarsi come uno dei rappresentanti dell'arte del getto in Italia, durante il secolo XVI.

Questi due falconi (figg. 18ª e 19ª), della lunghezza esterna di metri 2.960, sono ad otto facce, cioè di forma prismatica leggermente rastremata. Anteriormente sono terminati da un vero capitello dorico, il cui abaco è la *gioia della bocca*. Nella parte posteriore sono terminati da una fascia che forma la *gioia della culatta* e da una gola rovescia con listello e toro. Il finimento della culatta è un balaustro terminato da un emisfero. Sulla *gioia della culatta* (plinto), a sinistra, è il numero 1553, l'anno del getto; in mezzo il numero 5.4, cioè il calibro della palla, in libbre di Parma, pari a chilogrammi 1.749 e corrispondente a millimetri 76.5; a destra il numero 1zz9 (1779), il peso della bocca da fuoco, egualmente in libbre parmensi, pari a chilogrammi 585.512.

Le lettere, le sigle e gli altri emblemi simbolici, che ornano all'esterno i due falconi di Enrico II, aumentano il pregio storico di queste belle artiglierie. Le iniziali H e D, disposte in modi diversi e talvolta intrecciate, indicano chiaramente i nomi di Enrico II e di Diana di Poitiers (che assunse poi il titolo di duchessa di Valentinois), la quale il re di Francia voleva fosse ricordata in tutte le opere che faceva compiere. La mezzaluna e l'arco che adornano la superficie esterna delle dette artiglierie sono gli emblemi adottati dalla favorita di Enrico II. In uno scudo magnificamente cesellato, che si conserva nel Museo imperiale di Tsarskoè-Sèlo, si notano le stesse cifre simboliche formate colle iniziali H D, e gli stessi emblemi dei predetti falconi, i quali rivelano il costume dell'epoca di decorare e d'ingentilire con emblemi e con vaghe allegorie l'aspetto esterno degli strumenti di guerra.

Non è, infine, fuori di proposito ricordare che i due suindicati falconi fanno parte delle bocche da fuoco alle quali accenna il celebre ingegnere bolognese Francesco de Marchi nel suo *Trattato dell'architettura militare,* laddove narra che « La Maestà del Re Henrico di Franza et l'Illustrissimo Duca Ottavio Farnese hanno fatto fare una quantità d'arteglierie in Parma nell'anno mille cinquecento e cinquanta tre..... »; alle quali parole fa seguito la misura delle dette bocche da fuoco, perchè l'ingegnere bolognese *aveva il carico sopra la fonderia.*

L'identità delle date e la perfetta corrispondenza dei pesi e delle misure indicate dal Marchi per le artiglierie, al cui getto ebbe a sopraintendere, col peso e colla misura dei nostri falconi, vengono a piena conferma di quanto è dichiarato nella lettera di Ottavio

---

[1] Documenti degli archivi e delle biblioteche di Modena e Ferrara.

Farnese, e tolgono qualsiasi dubbio sulla provenienza delle predette bocche da fuoco. Queste servono a ricordare che Enrico II fece per suo uso fondere artiglierie in Parma, come risulta ne abbia fatto fabbricare anche a Siena, e dimostrano ancora una volta l'eccellenza dell'arte italiana nel getto delle artiglierie durante il secolo XVI.

Il primo dei due falconi di Enrico II si conserva nel Museo nazionale d'artiglieria.

* * *

Fra i diversi Stati d'Italia che nel secolo XVI lasciarono traccia di perfezionato magistero artistico e tecnico nella fabbricazione delle bocche da fuoco, primeggia il Ducato di Ferrara, dove gli Estensi, che predilessero tutte le manifestazioni dell'arte, si dedicarono con cura costante, e spesso personalmente, allo studio delle artiglierie.

Durante la guerra tra Ferraresi e Veneziani, nel 1482, fu dato da Ercole I un grande impulso alla fabbricazione delle bocche da fuoco. Nel *Diario Ferrarese* si legge che il Duca di Ferrara in quell'anno fece fondere le campane della città, « et queste per fare *bombarde* et *passavolanti* che non se ne era mai più facti et ne fu inventore il dicto Duca Ercole ».[1] Ciò non è esatto. Oltrechè i passavolanti sono compresi tra le artiglierie disegnate da Francesco di Giorgio Martini non dopo il 1465, l'Allegretti menziona quattro di tali bocche da fuoco sino dall'anno 1478;[2] e nella sala delle *Balestre,* nel Palazzo pubblico di Siena, nell'affresco rappresentante la battaglia vinta dai Senesi contro i Fiorentini l'anno 1474, è dipinta quest'artiglieria, con sopravi scritto: *La passavolante.* Peraltro la notizia riportata nel *Diario Ferrarese* vale a porre in luce la rinomanza acquistata, nella fabbricazione delle artiglierie, dal duca Ercole I, che erasi guadagnato il nome di primo cannoniere d'Italia.

Alfonso I, che gli successe nel 1505, dicesi che « avea il più bel treno del suo tempo e la più bella artiglieria d'Europa ». Possedeva infatti artiglieria numerosa così da bastare per sè e per darne a' suoi alleati, e quella che portò al servizio dell'esercito francese di Gastone di Foix decise della vittoria sui Pontifici e sugli Spagnuoli alla battaglia di Ravenna.

Per questo principe estense, che ebbe fama d'intrepido, valoroso e prudente, e lasciò glorioso ricordo delle sue gesta nella predetta battaglia,[3] l'arte era un bisogno. Il tempo che aveva libero dalle imprese guerresche e dagli affari di governo dedicava al lavoro di oggetti d'arte, come stipi, cornici,[4] e si occupava di persona della fabbricazione delle artiglierie, gareggiando di abilità, in tale magistero, coi più esperti fonditori. « Le duc de Ferrare estoit un gentil prince, homme de guerre et de bon entendement et hardy; et prenoit tout son passe temps et exercice à fondre de l'artillerie, remparer et edifier; *et n'y avoit fondeur des siens qui le fist mieux que luy.* Et en ay veu appartenant audict duc dedans deux granges bien trois cens grosses pièces et croy que *tous les princes d'Italie ensemble n'en avoient point tant et de si belle artillerie que luy seul.* Il avoit trois granges: l'une estoit là où on faisoit la fonderie, l'autre là où on faisoit les moules, et l'autre où on faisoit les affusts et les roues ».[5] In quel felice connubio delle arti la valentia del principe

---

[1] MURATORI, *Rer. ital.*, tom. XXIV, col. 257.

[2] Ibid., tom. XXIII, col. 796.

[3] « El duca di Ferrara ha acquistato assai et dicono s'è portato benissimo et sempre si trovò nell'antiguardo ». Lettera, in data 14 aprile 1512, di Jacopo Guicciardini al fratello Francesco, sulla battaglia di Ravenna.

[4] Nell'inventario del cardinale Ippolito II d'Este (CAMPORI, *Inventari inediti di cose d'arte moderna*) figura un forzierino di cipresso del duca Alfonso, suo padre. Un quadretto donato dallo stesso cardinale Ippolito, durante il suo soggiorno in Francia, al Re Francesco I, aveva una cornice bellamente intagliata, fatta da Alfonso I negli ozi della pace.

Vedi, per altri particolari intorno ad Alfonso I, lo studio: *L'arte e gli Estensi. Ippolito II di Ferrara in Francia,* di ADOLFO VENTURI (*Rivista Europea,* volume XXIV, anno 1881, fascicolo 1°, 1° aprile 1881).

[5] *Mémoires de Fleurange,* chap. XXIV.

estense nella fabbricazione delle bocche da fuoco fu immortalata dall'opera del Tiziano, il quale, mentre si trovava alla Corte di Ferrara « ritrasse ottimamente Alfonso I con un braccio sopra un gran pezzo d'artiglieria ».[1] Nel vedere questo ritratto del duca Alfonso fatto da Tiziano, Michelangelo ebbe a confessare che egli non aveva creduto che l'arte potesse far tanto, e soggiunse che solo Tiziano era degno del nome di pittore. (v. fig. 22 e 23).

Anche quando con l'avanzare del secolo XVI la stella degli Este ebbe a tramontare, e la grandezza della Casa spariva come la fata del poeta, seppero i duchi di Ferrara mantenere il primato nella fabbricazione delle bocche da fuoco. Ercole ed Alfonso, secondi di questo nome, acquistarono fama di valenti artiglieri. Alla costruzione dei cannoni dedicarono le loro cure personali, e posero l'opera dei più valenti artisti in servizio del magistero delle artiglierie.

Nei documenti del tempo di Ercole II è ricordata l'opera di Battista Dossi, pittore ferrarese,[2] al quale nel 1547 (un anno prima della sua morte) venne corrisposto pagamento « per giornate 4 a far rilieui di cera e piantati in *culacci d'artiglieria* per zetarla di nouo ». Dalla quale notizia si rileva che Battista Dossi era anche plasticatore.

Dell'opera del detto artista nella fabbricazione e nel disegno delle artiglierie si trovano tracce fino dall'anno 1524. Nel *Memoriale* delle munizioni del ricordato anno si legge: « A m.° Baptista de m. Dosso. Spexa della munitione delle artellerie; per hauere facto foie de terra et designate opere 2. L. 1. o. o — 1° Ottobre 1524 ».[3]

Alfonso II d'Este lasciò memoria della sua personale perizia in artiglieria coll'invenzione di certe *carrette cannoniere,* con parapetti a botta d'archibugio[4] e di taluni archibugi o moschetti *differenti dagli ordinari,* forniti di un certo numero di cariche da potersi trarre successivamente a piacere.[5] Così l'ultimo degli Estensi che dominarono in Ferrara per oltre un secolo compieva il ciclo delle invenzioni e dei perfezionamenti delle armi da fuoco, iniziato da Ercole I sul finire del secolo XV e proseguito durante il secolo XVI da quei principi dotti ed operosi.

Morto Alfonso II nel 1597, il suo successore, Cesare d'Este, fu costretto da Clemente VIII, che gli mosse contro le armi spirituali e terrene, ad abbandonare Ferrara. Quivi, ai termini della convenzione faentina, venne lasciata tutta l'artiglieria estense, che si componeva allora di 46 bocche da fuoco di diversa portata.[6] Di queste, come delle altre artiglierie fabbricate dai duchi di Ferrara, molte delle quali, per mole, per potenza e per bellezza artistica, formerebbero tuttora la nostra ammirazione, non rimane memoria se non negl'*Inventari di artiglierie e munizioni,* eseguiti a più riprese in Ferrara durante il secolo XVI. Con la scorta di tali documenti, tolti, in gran parte, all'oblio dalle ricerche dell'Angelucci, si possono ricostruire le origini e le vicende di talune delle più celebri artiglierie estensi.

La colubrina denominata *il Gran Diavolo,* una delle tre più grosse artiglierie dei duchi

---

[1] VASARI, *Descrizione delle opere di Tiziano da Cador pittore.*

[2] Fratello di Giovanni Dosso, celebre pittore ferrarese, morto nel 1542.

[3] Vedi *I due Dossi,* di ADOLFO VENTURI (*Documenti,* prima serie). Raccolta pubblicata nell'*Archivio storico dell'Arte,* anno 1892, fascicolo VI, e 1893, fascicoli I-II-III.

[4] Dagli storici del tempo è accennato che i cannoni si assicuravano su dette *carrette,* guardate davanti da un *forte parapetto di legname imbottito di terra ed altra materia atta a resistere ai colpi degli archibugi, colle loro cannoniere a guisa di fortezze.* Si trattava, in sostanza, di rudimentali affusti blindati e carreggiabili.

Macchine della stessa specie erano state costrutte in Siena sino dal secolo antecedente, e sono ricordate dall'Allegretti nei *Diarj delle cose senesi del suo tempo.*

[5] Il sistema di archibugio proposto dal duca Alfonso non era nè a rotazione, nè a ripetizione. Si trattava di un archibugio che nella stessa canna portava tre o quattro cariche, e per conseguenza altrettanti scodellini per la polvere d'inescatura, alla quale si appiccava il fuoco con un solo serpentino di foggia nuova, che scorreva lungo la cassa.

[6] La nota di quest'artiglieria venne pubblicata dal Cittadella, a pag. 496 del libro: *Notizie relative a Ferrara.*



Fig. 20. — Ritratto di Alfonso I d'Este. R. Galleria Pitti, Firenze.
Scuola ferrarese, da un ritrattro perduto di Tiziano



Fig. 21. — Ritratto di Alfonso I d'Este, di Battista del Dosso.
R. Galleria Estense, Modena

di Ferrara (le altre due si denominavano *il Terremoto* e *la Regina*), era compresa fra le bocche da fuoco lasciate in Ferrara da Cesare d'Este nel 1598. Nell'inventario del 1586 e in altri anteriori è indicato che tale artiglieria *fu fatta nel 1556 sotto il Duca Hercoli,* mentre ha le dimensioni proprie delle prime artiglierie, gittate alla fine del secolo XV e sul principio del XVI, dette *antiche sottili.* L'Avventi [1] la dice del tempo del duca Alfonso I e fabbricata, insieme con l'altra bocca da fuoco di gran mole *il Terremoto,* da quel principe estense. « A questi due pezzi (piantati sulla sinistra sponda dell'alveo abbandonato del Po, il 25 agosto 1510) era stato imposto ad uno il nome di *Terremoto,* all'altro quello di *Gran Diavolo... fusi da lui medesimo* ». L'Angelucci ritiene erronea tale notizia, per quanto almeno riflette la seconda delle ricordate artiglierie, ed è d'avviso che il *Gran Diavolo* fu operato sotto il duca Ercole, ma il primo di questo nome, e in conseguenza anteriormente al 1505. Così sarebbe fatto certo che lo scrittore dell'inventario errò soltanto nell'anno del getto e non nel nome del duca che fece gettare quella colubrina.

In un inventario eseguito al tempo di Alfonso I è fatta menzione della famosa colubrina detta *la Giulia,* la quale, fabbricata nel 1512, compendia in sè la storia dei moti bentivoglieschi, della superbia e vanità di un papa guerriero, dell'arte italiana in uno dei suoi più grandi rappresentanti e dell'artiglieria di Alfonso I d'Este. Si ebbe tal nome perchè gettata col bronzo della statua che, modellata dal Buonarroti, papa Giulio II si fece innalzare nel 1508 a Bologna, e che venne poi abbattuta il 21 maggio dell'anno 1511, durante la rivolta fatta ivi scoppiare dai Bentivoglio, coadiuvati dalle armi francesi. « Poscia i Bentivoglio mandarono detta statua a Ferrara al duca Alfonso, acciò li desse alquante bocche artiglieria, il quale ne fe una grande bombarda che poi drizzò nel castello di riscontro la porta di esso, che io non ho mai veduta la più lunga e grossa di quella ». [2]

Non è detto nei documenti del tempo quanto fosse il bronzo mandato al duca, ma è da supporre fosse tutto quello della statua, la quale, secondo consta da vari cronisti, « pexava libre dixete mila (kg. 5866.700) et era la più bella figura d'Italia ».

Alla storia artistisca delle artiglierie estensi si collega la memoria dei fonditori che sulla fine del secolo XV e durante quasi tutto il XVI stavano a servizio dei duchi di Ferrara.

Ebbe già ad accennarsi al primo degli Alberghetti, il quale nel 1487 era ai servizi di Ercole I, e passò poi a quelli di Venezia. Fonditore delle grosse artiglierie di Alfonso I fu maestro Giacomo di Guido, che nel 1516 gettò la campana minore della cattedrale di Ferrara,[3] ed è assai probabilmente quello stesso maestro Giacomo Bevilacqua nominato in una lettera diretta da Sigismondo Alberghetti ad Alfonso I il 24 febbraio 1528, nella quale gli domanda per suo figlio Fabio il posto di gittatore d'artiglierie, rimasto vacante per la morte di maestro Giacomo.

In un documento dell'anno 1531 è fatta menzione di Giovanni di Alberto Del Bon, gittatore di artiglierie in Ferrara. Quantunque sia detto cittadino ferrarese, potrebbe non esserne originario e provenire forse, secondo l'Angelucci, da quella famiglia Bon, veneziana, che diede tanti rinomati artisti, cominciando da quel Gregorio, esimio pittore, che per molti anni fu ai servizi di Amedeo VIII a Chambéry, nel principio del XV secolo.[4]

Fra i maestri dell'arte del getto al servizio degli Estensi primeggia su tutti Annibale Borgognoni, che stette per lunghi anni coi duchi Ercole ed Alfonso II. Quantunque nativo di Trento, epperciò italiano, questo fonditore si trova detto talvolta alemanno, o di Borgogna, e il suo casato fu quello che fece forse commettere tale errore. [5] L'Angelucci, avva-

---

[1] *Storia cronologica delle fortificazioni di Ferrara,* pag. 15.

[2] *Cronaca* di FILENO DELLE TUATTE.

[3] CITTADELLA, *Notizie,* ecc.

[4] VASARI, *Vita del Buonarroti.*

[5] Tra altri, il notaio ferrarese Galeazzo Schivazappa nega l'italianità al fonditore trentino nel testamento di maestro Pietro Grefie, francese, bombardiere

lendosi dei risultati delle ricerche fatte dal Campori e dal Cittadella, è riescito a ristabilire la verità storica sulla nascita e sull'operato del valente fonditore italiano; e avendo raccolto memorie certe su ben trentadue anni della sua vita artistica, spesa in servizio degli Estensi, della Signoria di Siena, del duca d'Urbino e della Repubblica di Ragusa, ha potuto assegnargli, nella storia artistica e militare del suo paese, il posto che meritamente gli spetta. [1]

Negl'inventari di artiglierie e munizioni del Ducato di Ferrara e di Modena si trova ricordo di numerose bocche da fuoco gettate dal Borgognoni. In quelli di Ferrara del tempo del duca Ercole II (1534-1559) sono indicate, in totale, diciotto bocche da fuoco (colubrine, cannoni e falconi), che furono fabbricate dal fonditore trentino negli anni 1550-59. [2] In un inventario eseguito a Modena il 5 agosto 1734 sono descritti tre *pezzi di cannone di bronzo*, i quali sulla fascia della culatta portano scolpite le parole *Anibal Borgognon F.* e sulla volata incise le armi di Alfonso II d'Este e la data del 1560. [3]

Del numeroso materiale di artiglieria fabbricato dal Borgognoni è rimasta traccia soltanto nel disegno di una delle bocche da fuoco ricordate nei citati inventari del tempo di Ercole II e in due *mezzi cannoni* fusi pel duca d'Urbino, e che vennero fortunatamente sottratti alla distruzione. Ciò peraltro basta per dare prove non dubbie del suo alto valore nell'arte del getto, nella quale non ebbe alcuno superiore e pochi certamente uguali.

Il disegno cui si accennava è quello della *colubrina dopia sforzata*, detta *la Regina*, che si ebbe già a ricordare facendo menzione delle più grosse artiglierie estensi.

Una bellissima incisione della suddetta bocca da fuoco, rinvenuta dall'Angelucci nella villa dei duchi di Modena a Varese, è ora conservata nel Museo nazionale di artiglieria, e a conferma della sua autenticità sono da ricordare le parole: *Dessiné d'après l'original par P. D'Abadie, capitaine ingénieur au service de S. A. S. Mg.r le Duc de Modène le 30 Novembre 1766*, che precedono la descrizione annessa alla stampa.

La colubrina denominata *Regina*, perchè nella *gioia della bocca* aveva un ornamento a mo' di corona, portava scolpito nella culatta un altorilievo rappresentante una mezza figura dalle forme erculee che sbuca da un antro e, puntellandosi con ambe le mani su di un piano seminato di teste umane, si sforza di sostenere il sovrapposto castello a torri merlate. Probabile allegoria di Ercole II, committente del getto della colubrina. Fra le eleganti modanature e i fregi a bassorilievo che decoravano l'esterno della bocca da fuoco, divisa in tre tronchi di cono, sono, in special modo, da notare, nel tronco posteriore o rinforzato, l'aquila ad ali spiegate, che stava proprio sul focone: i vaghissimi ornamenti di foglie di acanto, frammezzo ai quali erano due *B* di forma gotica, rivolte l'una verso l'altra, indicanti il casato del fonditore, e i fogliami che avvolgevano una sfera armillare. Sul tronco di cono anteriore o volata, liscio fino alla cornicetta formante il collo, era scolpito in bassorilievo lo stemma estense, sormontato dalla corona ducale. Ai due lati dello stemma comincia l'epigrafe: HER — II, che sotto prosegue così:

FERR . MVT . REG . IIII
CARNVT: DVX I
M D LVI.

La metà superiore della circonferenza dell'ultimo listello della bocca (*gioia*) era contornata da una corona a cinque punte, con finissimi ornamenti a bassorilievo figuranti fogliami e gemme incastonate.

---

ducale, in cui quello fu uno dei testimoni. Nel detto documento, che porta la data del 7 agosto 1539, il Borgognoni è appellato: « *Mag. g.r Annibal Borgognonus* seu *burgundionus*, seu de *Borgundia*, magister artilarie prefati Ill.i. d.ni Duci.s ». (Documenti degli archivi e biblioteche di Modena e Ferrara).

[1] *Notizie biografiche su M° Annibale Borgognoni da Trento, cittadino di Ferrara, gittatore di artiglierie del secolo XVI.*

[2] *Artiglieria nella Munitione in Ferrara sotto la felice memoria del Ser.mo Sig.re Duca Hercole secondo.* (Documenti degli archivi e delle biblioteche di Modena e Ferrara).

[3] Ibid.

Sulla fascia di culatta era, come d'ordinario, inciso il nome del gittatore: *Anibal Borgognone*, e sul listello il peso in libbre ferraresi: N. 21020 (kg. 7254.632).

Questo cenno descrittivo e la riproduzione (fig. 20ª) del disegno della bocca da fuoco (ad $^1/_{32}$ della grandezza del vero) valgono appena a dare un'idea degli alti pregi artistici della suddetta colubrina, che è indubbiamente la più bella artiglieria che venisse fabbricata in Italia in quell'aureo secolo di risorgimento delle arti, e che, per l'eleganza delle forme, per la ricchezza degli ornamenti, per la purezza dello stile e per la finitezza del lavoro, non ha pari in tutte quelle delle nazioni straniere, rappresentate nei disegni o conservate nei Musei. Il duca Ercole e il maestro Annibale Borgognoni poterono per fermo andare superbi, il primo di avere commesso, il secondo di avere fabbricato questa bellissima artiglieria, che fu a Ferrara la *colubrina* regina, e in Italia e fuori la regina delle artiglierie di quel tempo.

Sullo scorcio del passato secolo la colubrina *Regina* venne fatta in pezzi e venduta ad un ramaio, il quale, postala nel forno, ne ritrasse tanti *pani di bronzo* per farne mercato. Tale vandalismo trova soltanto riscontro in quanto avveniva in Roma al principio del medio evo, quando si riducevano in pezzi le statue e i fregi marmorei che ornavano ancora i monumenti dell'antichità, sfuggiti alle distruzioni barbariche, per farne pietra di calce.

I due *mezzi cannoni* gittati da Annibale Borgognoni per Guidobaldo II, duca di Urbino, quando nel 1565 venne da questo chiamato ne' suoi Stati per fabbricargli artiglierie, sebbene non abbiano la ricchezza di ornamenti della *Regina*, non sono meno pregevoli, tanto rispetto all'arte dei getti che alla storia delle artiglierie italiane nel secolo XVI. Nelle due predette artiglierie sono molto ben sagomate tutte le modanature che formano le *gioie della culatta e della bocca*, e che compiono i due rinforzi, nel secondo dei quali sono le maniglie, composte ciascuna di due delfini che intrecciano le code. La culatta è ornata di cinque foglie di quercia intrammezzate da ghiande, e una ghianda anche ne forma il *finimento* e vi tiene luogo di *codone* o bottone. Sulla volata è lo stemma dei Rovereschi, contornato dalla collana del Toson d'Oro e sormontato dall'impresa del duca Guidobaldo, *tre mele sur un piedistallo*, e dalla corona ducale. Precede lo stemma l'iscrizione seguente:

GV . VB . II
VRB . DVX IIII
MDLXV.

Sulla gioia della culatta è inciso il nome del maestro gittatore: *Anibal . Borgognon . F.*

Questi due mezzi cannoni, che nel 1625, di febbraio, erano ancora sui baluardi di Pesaro,[1] esistono tuttora, come si disse, e si conservano nel Museo nazionale di artiglieria.

Il disegno che se ne riproduce è ad $^1/_{27}$ della grandezza del vero (fig. 21ª).

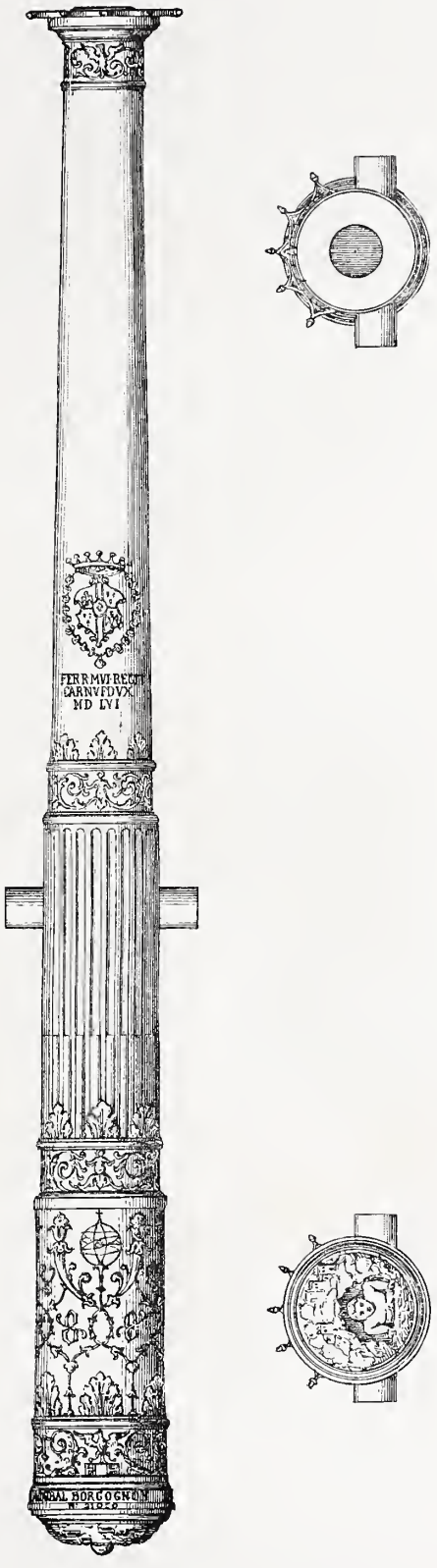
* * *

Il rapido cenno dello svolgimento dell'arte del getto applicata alle artiglierie dalla prima metà del secolo XIV, col vaso o mortaio mantovano, alla seconda metà del secolo XVI, coi cannoni degli Alberghetti e dei Borgognoni, basta a dare un'idea della strada percorsa e dell'eccellenza cui pervenne l'arte stessa presso di noi nel Cinquecento, quando per opera

[1] In un inventario delle artiglierie dell'ultimo duca d'Urbino, fatto il 24 di febbraio 1625, tra le bocche da fuoco esistenti allora in Pesaro, sono notati: « Doi mezi canoni di portata in bocca di 16.30 con l'arme del Duca Guidobaldo et a piedi di esso le lettere del medesimo nome, con li orecchioni e manichi di sopra ornati di fogliami e con ghiande da piedi ».

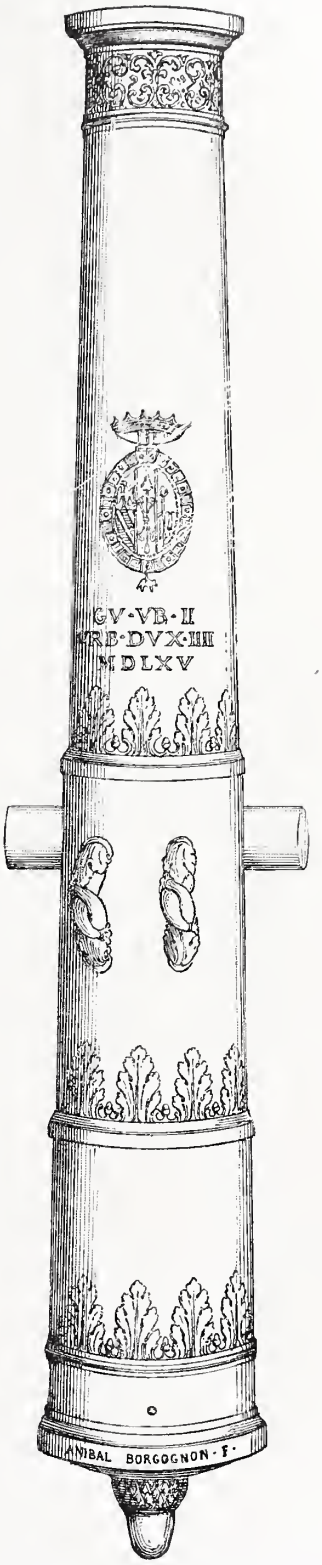
Le artiglierie onde trattasi furono certamente gettate in Pesaro, nella cui rocca (come si rileva dal citato inventario del 1625) era *la Fornace da fondare le artiglierie con alcune sue pertinenze*.

Fig. 20ª



Colubrina ferrarese detta *Regina*
del 1556

Fig. 21ª



Cannone urbinate del 1565.
(Museo Naz. d'artiglieria)

degl'Italiani furono diffusi in tutti i paesi d'Europa e nel mondo intero i lumi del risorgimento delle scienze e delle lettere, delle arti liberali e della militare.

Nel periodo storico nel quale il Giovio e il Guicciardini non cessano di fare gli elogi dei cannoni di Carlo VIII, e scrittori stranieri e nostrani segnano la decadenza del primato italiano nella fabbricazione delle artiglierie, esistevano quivi fonditori celebratissimi di codesti strumenti di guerra. Tali furono: il senese Biringuccio, al servizio di Firenze; gli Alberghetti, di Ferrara, ai servizi prima degli Estensi, e poi della Repubblica veneta; Alessandro Leopardi, veneto; Francesco Bressan, da Brescia; Paolo da Venezia (forse di cognome Canal); Nicolò di Marco de' Conti; il già nominato Annibale Borgognoni. Per comprendere in tutta la sua portata la singolare valentia di questi maestri dell'arte del getto occorre ricordare che i medesimi inventavano le fogge delle bocche da fuoco, ne facevano i disegni, le modellavano, le ornavano di sculture, stabilivano la lega dei metalli, li fondevano e consegnavano compiuta l'artiglieria al principe, alla repubblica, al municipio che ne aveva fatto richiesta. Seguendo le geniali tradizioni artistiche di Simone da Colle, del Michelozzi e degli altri celebri fonditori toscani del secolo XV, cogli stessi stecchi coi quali avevano modellato una colubrina o un cannone non si peritavano quegli artefici di modellare una statua equestre, o pili per antenne da stendardi, od eleganti candelabri, opere tutte gettate in bronzo, come fece il Leopardi, che incavò pure i conî per la zecca della sua patria; od un ammirabile *puteale*, come quello che operò nel 1556 il de' Conti, che vi scrisse il suo nome dicendosi: *conflator tormentorum illustrissimae Reipublicae Venetiarum.*

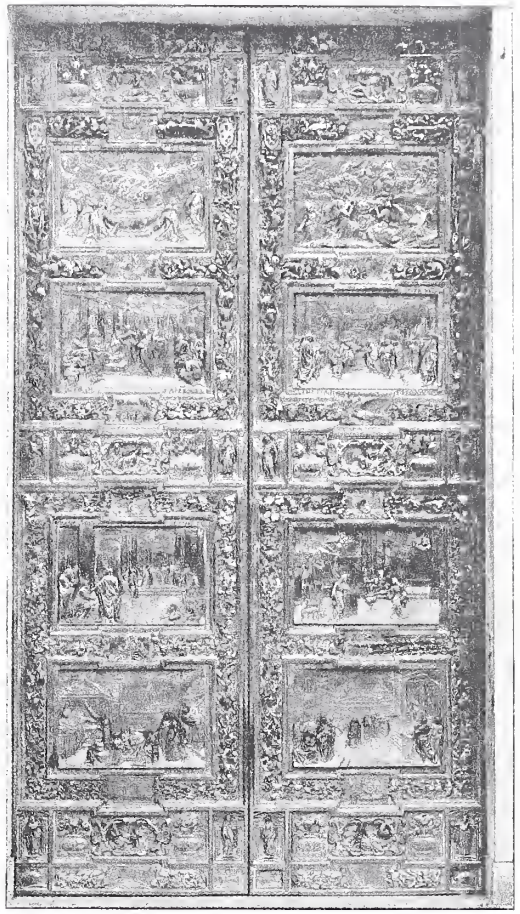
Il concetto di capolavori in che sono state tenute sempre, dal secolo XVI fino ad oggi, le opere di tali maestri basta ad attestare la loro alta perizia nell'arte del getto. E per quanto riflette in particolare le artiglierie, se le dolorose vicende cui, massime nello scorcio del secolo XVIII, andò soggetto il nostro paese non avessero causato la dispersione quasi completa delle preziose bocche da fuoco dell'arsenale di Venezia, se un'imperdonabile ignoranza non avesse dannato al fuoco quelle degli Estensi (per non parlare di analoghe dispersioni e distruzioni avvenute nelle altre regioni della penisola), sarebbe tuttora assai facile dimostrare come l'Italia del Cinquecento fosse avanti a tutte le altre nazioni anche in siffatti strumenti da guerra, nei quali l'arte italiana, che allora non soffriva maestri, e solo accettava scolari stranieri, profondeva i più belli ornamenti. Ma tutto non è stato distrutto od involato e qualche artiglieria preziosa per forme e per pregi, che si conserva nel nostro Museo nazionale, qualche stampa non meno preziosa rinvenuta da dotti rivendicatori di glorie patrie bastano a porre in rilievo il nostro incontestato primato artistico, sfidando al confronto, a parità di epoca, tutte le artiglierie del mondo.

L'eccellenza artistica delle artiglierie italiane dà affidamento, come già si disse, della loro perfezione tecnica, che gli scrittori stranieri hanno sempre impugnato, e che i nostri non si sono curati di rivendicare. I documenti per ristabilire la verità storica sulla parte che spetta all'Italia nell'invenzione e nel progresso delle artiglierie giacciono trascurati nei nostri archivi municipali, nè ebbero ancora la fortuna di essere tatti dall'oblio per costituire su basi solide e incontestabili la storia dell'artiglieria italiana.

In attesa che abili e pazienti ricercatori riescano a coordinare a così nobile intento tanto prezioso e poco conosciuto materiale storico, valga questo cenno dei pregi artistici delle nostre artiglierie di quel fortunato periodo, in cui il sentimento del bello si rivelava sotto tutte le forme, per servire quale primo passo alla rivendicazione di una delle tante glorie neglette e poco apprezzate del nostro passato.

E. ROCCHI.







LE PORTE IN BRONZO DEL DUOMO DI PISA

Danesi inc. - Roma.

LE PORTE DEL DUOMO DI PISA

L'INCENDIO che funestò il Duomo di Pisa nell'ottobre del 1595 furono distrutte le tre porte della facciata, la maggiore delle quali eseguita da Bonanno Pisano nel 1180. Se gli storici e i cronisti non avessero riportati i versi che si leggevano su quella porta, e se l'altra, che oggi si trova all'ingresso del Duomo dalla parte del campanile, portasse traccie di riadattamento posticcio, si potrebbe anche accogliere l'opinione espressa dal Foester e ripetuta dallo Schmarsow, che quest'ultima porta, ritenuta di Bonanno, sia quella ch'era sulla facciata;[1] ma mancano i versi e il nome dell'artista; le storie seguono il loro svolgimento naturale, e troppo strana combinazione sarebbe che gli avanzi dell'incendio avessero potuto esser rimessi insieme in così bell'ordine e senza alcuna traccia di restauro.

Che il fuoco abbia distrutte le tre porte, è detto da tutti gli scrittori; ora, dacchè sappiamo che il Portigiani, per fare le nuove, ebbe dai Deputati del Duomo 12760 libbre di bronzo *delle vecchie porte bruciate*,[2] non è più il caso di dubitare che la porta maggiore di Bonanno non sia stata distrutta nel terribile incendio.

Ma non delle vecchie porte vogliamo occuparci, bensì di quelle che appunto il Portigiani gettò e che alla facciata della Cattedrale pisana tuttora si ammirano.

* * *

Gli scrittori che hanno illustrato queste pregevoli opere d'arte, hanno dato principal merito del lavoro a Giovanni Bologna, come all'artista che in quel tempo, in Toscana, godeva maggior reputazione; e con lui vi avrebbero lavorato i suoi migliori scolari. Scrive il P. Marchese che « volendosi rifare di bronzo non pure la porta maggiore, ma eziandio le due laterali, si ebbe ricorso allo scultore Gian Bologna, il quale allora teneva il primato dell'arte in Firenze. ..... Come l'opera era grandissima, ed egli (G. Bologna) assai inoltrato negli anni, congiunse a sè in quel lavoro molti de' suoi discepoli, fra' quali si noverano Pietro Francavilla, Antonio Susini, Pietro Tacca, Orazio Mochi, Giovanni dall'Opera, ecc. Tutti questi dovevano modellare in cera le storie disegnate da Gian Bologna: ma all'opera difficilissima del getto in bronzo non si ebbe artefice più atto del Padre Domenico Porti-

[1] SCHMARSOW, *S. Martin von Lucca,* pag. 212.

[2] L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani,* Pisa, 1897, pag. 171.

giani ».[1] Così, con poca differenza, gli storici pisani: il Martini (*Theatrum Basilicae Pisanae*), il Da Morrona (*Pisa illustrata*) e il Grassi (*Descrizione storico-artistica di Pisa*). Così anche, nel più recente studio intorno a Giovanni Bologna, il Desjardins:

« La tâche de remplacer les portes vénérées de l'église fut confiée au plus grand sculpteur contemporain, à Jean Bologne. Le maître se mit à l'œuvre, fit les dessins, la plupart des modèles, dirigea l'exécution de cet immense travail, assisté de ses trois meilleurs élèves, Franqueville, Tacca et Susini, de son habile maître fondeur, Fra Domenico Portigiani, enfin d'Angelo Serrano, d'Orazio Mocchi, de Giovanni Bandini, dit de l'Opera, et de Gregorio Pagani. En 1603, les portes étaient en place et livrées aux regards du public. Depuis le jour de l'inauguration elles n'ont cessé d'exciter l'admiration des visiteurs. Le mérite de l'ensemble, l'ordonnance de la composition, la variété des détails, le choix des épisodes, les remarquables effets de perspective, la perfection de l'exécution, tout concourt à signaler cette œuvre de premier ordre à l'attention des connaisseurs ».[2]

Così, infine, anche il Müntz, nel suo terzo volume sul *Rinascimento in Italia*.[3]

Ma ben diversamente stanno le cose. Giovanni Bologna non ebbe merito alcuno nei disegni delle tre porte; e, nonostante si ricercasse di consiglio e d'aiuto, o si desiderasse che almeno qualche modello fosse di sua mano, egli, perchè occupato in altri lavori, e mal fermo in salute, promise o fece promettere, ma non mantenne.

Pei documenti pubblicati dal cav. Tanfani[4] siamo in grado di completare le notizie da noi raccolte, e di affermare intanto che i disegni furono fatti eseguire dai Deputati al restauro del Duomo pisano a Raffaello Pagni, architetto del Granduca; e avuto da Gerolamo Seriacopi, provveditore delle fortezze di Firenze, il suggerimento che a gettarle si valessero del Portigiani, i deputati stessi invitarono il frate a recarsi a Pisa per trattare dell'esecuzione di questo lavoro.[5]

I disegni dell'architetto Pagni si vedono ancora fra quelli della Galleria degli Uffizi, e vengono erroneamente assegnati a Gian Bologna;[6] ma la maniera di disegnare dura e geometrica com' è, con intento, più che altro, di fissare la sagoma generale della porta è più propria di un architetto che di uno scultore. Tre sono i progetti: il primo, quello prescelto per la porta principale, ha lo spartito in otto quadri, per otto storie; il secondo, che servì per le porte laterali, in sei; il terzo, in quattro. E quando Domenico Portigiani fu a Pisa e gli si mostrò il disegno del Pagni, secondo il quale ciascuna delle imposte doveva avere otto quadri con figure di bassorilievo, il Portigiani stesso dichiarò che a farle secondo quei disegni non voleva meno di 1900 scudi, e a farle senza storie non meno di 1300. Di ciò — scrive il Tanfani — i deputati informarono l'arcivescovo Carlo Antonio dal Pozzo, dicendo gli avrebbero mandato i modelli delle porte che il Pagni faceva eseguire in cera, e che, se al Granduca piacesse che facessero il partito col frate, questi avrebbe potuto cominciare il lavoro ed essi fermare le convenzioni con lui, acciò, soggiungevano, « abbiamo il lavoro bello e netto e li disegni delle figure da homini periti e valenti, come esso padre ne offerisce e promette che seguirà, dicendoci fino voler ricercare Giovanni Bologna e fargnene qualcheduno ».[7]

* * *

A tutti sarebbe invero sembrato una fortuna poter avere almeno qualche storia di mano di così reputato scultore; e il Portigiani promette e spera di soddisfare i desiderî dei De-

[1] *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani*. Bologna, Romagnoli, 1879. Vol. II, pag. 387 e 388.

[2] *La Vie et l'Œuvre de Jean Boulogne*, par Abel Desjardins, d'après les manuscrits inédits recuellis par M. Fouques de Vagnonville. Paris, Quantin, 1883, pag. 101-102.

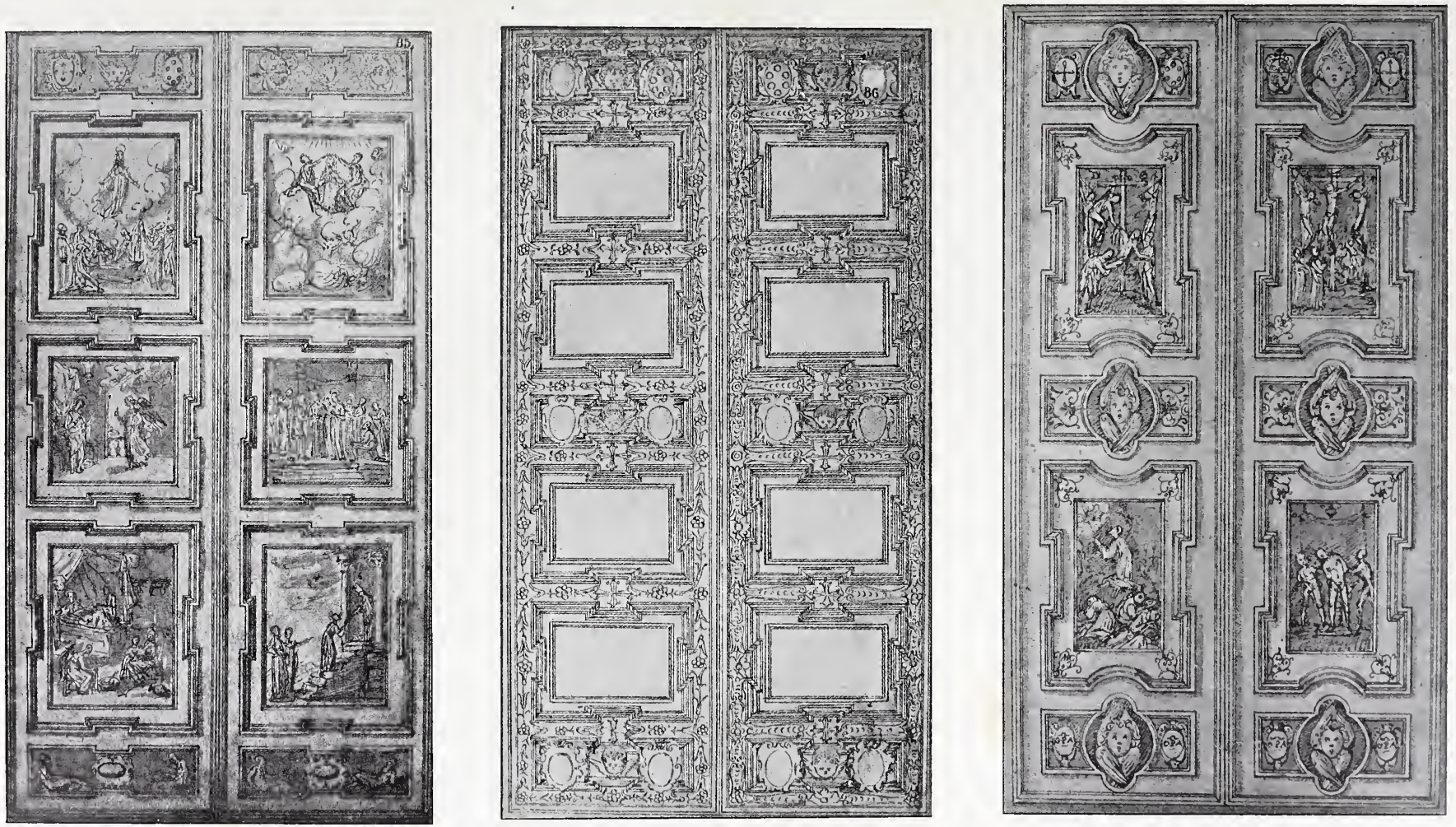
[3] *La fin de la Renaissance*, pag. 427 e segg.

[4] *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*. Pisa, 1897.

[5] Ibid., pag. 156.

[6] Sono esposti sotto i numeri 114, 115 e 116 nella cornice 533.

[7] Tanfani, loc. cit., pag. 156.



RAFFAELLO PAGNI. Disegni per le porte del Duomo di Pisa

putati pisani. Il Seriacopi, infatti, scriveva loro il 2 marzo 1596: « Spero che fra tutte le storie ce ne sarà sei di mano di Giovanni Bologna, e l'altre saranno riviste e ridotte mediante il suo consiglio. Anchora voglio che il lavoro habbia a essere a satisfatione di messer Giovanni Bologna e di messer Raffaello (Pagni), e che loro habbino approvare il lavoro ». [1] E il Portigiani, nello stesso giorno informava i deputati ch'era « tuttavia dreto a trovare modo che Giambologna ce ne facci due anchor lui »; [2] e in altra si diceva pronto quanto alle storie a cercare « con ogni arte et favore le facci tutte detto Gianbologna, o in nome suo, o in nome d'altro ». [3]

Vane promesse e pur vane speranze! Sui disegni dell'architetto Pagni furono eseguiti i modelli in cera da Andrea di Michelangiolo Ferucci, scultore, cui il 26 di marzo 1597 (stile pisano) furono pagate quarantadue lire « per resto di fattura di due modelli in cera a figure fatte per mandare a Firenze a fra Domenico Portigiani per buttarne conforme a esse le inpialaciature di bronso per 3 portte del duomo ». [4]

Infatti, il Seriacopi riscrive ai Deputati: « Non apparisce che messer Giovanni Bologna faccia di sua mano le storie, ma si potrà credere che la maggior parte, o forse tutte sieno come fatte da lui, perchè oltre al dovere esser ridotte a sua satisfattione, non potrà contenersi di non ci dare opera, perchè intervengano dua sua allievi; e quando si trovassi altra strada per farne fare a lui non le farebbe, perchè è troppo fisso a l'opera di un centauro ». [5]

Nè basta; richiesto il Gian Bologna di essere arbitro della differenza di prezzo fra il Portigiani e i Deputati del Duomo di Pisa, il Seriacopi scrive che Giovanni Bologna « persiste nel suo proposito di non volere mettere mano nelle cose di altri, massime non havendo altro ne l'animo che il centauro, di sorte che l'altre cose vi hanno poco luogo »; [6] e ciò non ostante che avanti avesse affermato che Giovanni Bologna « promette dar volentieri opera a rivedere tutti li lavori senza pretendere premio o recognizione alcuna; e tanto mi ha detto che in suo nome risponda alle signorie vostre ». [7]

Nessun merito dunque a Giovanni Bologna per il lavoro delle porte, nè rispetto al disegno d'insieme, nè alla fattura delle storie, le quali, pei documenti rinvenuti, verranno da noi assegnate agli artefici che effettivamente v'ebbero parte.

* * *

Quando il Portigiani ebbe incarico di eseguire le porte del Duomo pisano sperò di poter servirsi di alcune delle storie messe in opera nel paliotto che il Granduca Ferdinando De' Medici inviò a Gerusalemme per ornamento della chiesa del Santo Sepolcro, nel quale, in sei storiette, erano rappresentati la *Crocifissione*, la *Morte*, la *Deposizione*, l'*Unzione*, la *Sepoltura* e la *Risurrezione di Cristo*. « Io poi, scriveva infatti ai Deputati di Pisa, per dare anima a V. S. che dovessino fare anchora l'altre 2 porte storiate con i fregi di fogliami, offersi 6 storie della Passione, quale sono appresso di me ». [8] Ma poi, invece, essendo la misura dei quadri ingrandita, dovette rinunziare all'idea, e per farle tutte nuove, con aggiunte di molti lavori e maggior ricchezza di fregi, di ornati e d'imprese, domandò molto più di quanto non avessero animo di spendere i Deputati di Pisa, i quali desideravano « i quadri pieni di figure più che si potesse, che queste fossero fatte da maestri eccellentissimi, e almeno 6 fossero di mano di Gian Bologna, e che il prezzo, compreso il donativo, non superasse i 1900 scudi ». [9]

Se Gian Bologna non fece alcuna delle storie, intervenne nella controversia a favore del

---

[1] TANFANI, loc. cit., pag. 158.
[2] Ibid., pag. 160.
[3] Ibid., pag. 161.
[4] Ibid., pag. 161, nota 3.
[5] Ibid., pag. 164.
[6] TANFANI, loc. cit., pag. 166.
[7] Ibid., pag. 165.
[8] Ibid., pag. 166.
[9] Ibid., pag. 160 e 161.





PARTICOLARI DELLA PORTA PRINCIPALE DEL DUOMO DI PISA

Fotografia Alinari. Fototipia Danesi.

Portigiani, e dichiarò, dopo aver visto l'importanza e la grandiosità del lavoro, che il prezzo di scudi 2300, richiesto dal frate era *un gran partito,* e che il donativo « per causa del fare con maggior prestezza et diligentia » dovesse essere di scudi centocinquanta; e aggiunse, che non aveva mai visto cosa più bella che il modello delle porte; « e se in termine di trenta mesi riesca a fare tre porte sì meravigliose, ne verrà voglia ad altri, e mai di tempo alcuno è stato fatto porte ancorchè piccole in tanto poco tempo, massime piene di lavori ». [1]

Ma i Deputati non la intendevano affatto di accrescere la spesa, che già a loro sembrava gravissima, e fecero di tutto per tirare l'acqua, come suol dirsi, al loro mulino: e affermavano esser non meno nel desiderio loro che in quello di Raffaello Pagni che gli aggetti fossero piccoli, e che non molta era la differenza tra i modelli mandati al Seriacopi e i disegni veduti dal Portigiani; per la qual cosa speravano « per esser lui religioso, e sapere che in questa opera serve a chiesa povera e per honor di nostro Signore, che si contenterà non passare il segno delli scudi 1900 che ne chiese ».[2]

Ma il Portigiani, poco commosso dalle preghiere loro, e men disposto a seguirli sulla via del sentimento, sperò miglior successo rivolgendosi all'architetto Pagni, che pregò infatti d'intercedere presso i Deputati e persuaderli a considerare la grande fatica e il grandissimo lavoro. Nè contento, scrisse poi direttamente anche a loro ricordando che per fare una semplice impiallacciatura di quadro alle tre porte principali del Duomo richiese scudi 1200, e 1500 ove volessero far storiata la sola porta principale. « Dipoi, — sono le sue stesse parole — faccendo messer Raffaello Pagni un disegno, nello scompartimento del quale vi veniva 8 storie, 6 cherubini, 12 arme, et nelle cornice molte riprese, et fregi atorno di fogliami, dissi che volevo più scudi 100 per le due storie, et scudi 150 rispetto a' cherubini, armi et fogliami ». E soggiunge: « che se V. S. volevano fare fare loro le storie, et io non havessi havere altra briga che fare le forme et gittarle, mi contentavo che li scudi 1900 tornassino scudi 1400; et questi sono stati e nostri ragionamenti. Chielsi scudi 150 rispetto a' cherubini, arme et fogliami, che se ne veniva scudi 200, et scudi 50 per conto de' fogliami delle 2 porte minore; che se ne viene più di scudi 100 de l'una, et tanto giudicherà ciascheduno che habbi cognitione de l'arte del getto, et molto più venirsi di 3 porte così grande. Non sono conforme e modelli a' disegni, prima quanto alle storie delle porte minore, per esser maggiore la metà, che importa scudi 300 più di spese, non mi potendo servire di quelle 6 che io ho; et se V. S. credessino spender manco, facille fare loro. Anchora ne' modelli vi sono delle figure ritte, delle teste, uccelli ne' fogliami, che non se n'è mai ragionato. Anchora e fregi delle porte minore sono tutti trofei, che vogliano molto più tempo et più spesa che non vogliano e fogliami che caminano a uno ordine; e queste sono le cose che mi danno noia, et non l'aggetto della cornice, perchè ho pensato al rimedio, et non importa niente... Et sarei stato d'animo ch'essendo così vago et bello il freg[i]o delle porte minore, per essere così vario, di variare anchora quello della grande, come sarebbe fare uno uovolo intagliato, et ne' fregi principali una vite, et ne' traversali, cedri, cipresso, palme, piante di rose, di gigli, di olivi, di platano et cinamomo, alle qual cose è asomigliata la Vergine; ma mi togliete l'animo vedendo tanta dificultà. Non vorrei mi facessi tanta fretta desiderando d'essere ben serviti, perchè, non potendo havere per aiuto huomini pratichi, per finire piglierei chi potessi, il che non vorrei essere forzato a fare, perchè desidero di servire. Che se si havessino a fare di legno, non so a chi bastassi l'animo farle in uno anno senza le storie, perchè sono 3 gran porte ». E termina dicendo: « io non fo professione di mercante, nè chieggio 10 per havere 9, ma solo quello che ho d'havere ».[3]

* * *

Questo scrisse il padre il 6 d'aprile del 1596: pochi giorni dopo si erano le parti trovate finalmente d'accordo sul prezzo, che restò fissato in scudi 2200, e fra i Deputati dell'Opera

[1] Tanfani, loc. cit., pag. 163.
[2] Ibid., pag. 165.
[3] Tanfani, loc. cit., pag. 166 e seg.

della Primaziale pisana e il padre Domenico Portigiani fu stipulato il contratto *per le impiallacciature di bronzo delle tre porte,* contratto che fu già pubblicato dal padre Marchese.

In esso — lo citiamo a ricordo del lettore — si stabiliva che il Portigiani dovesse eseguire il getto di tutte e tre le porte, e così i lavori delle storie come degli ornamenti *secondo i modelli consegnati a detto padre;* che tali modelli dovessero essere eseguiti *per le mani di buonissimi maestri, il lavoro dei quali debba soddisfare ed essere approvato da messer Giovan Bologna e messer Raffaele di Pagno architetto di S. A. S.,;* che i signori Deputati fossero tenuti di provvedere al Portigiani luogo atto al suo lavoro in Firenze e a fornire tutto il metallo, che il lavoro dovesse essere *ben fatto, pulito e netto;* e, nascendo alcune questioni, si dichiarassero arbitri Gian Bologna e il Pagni. E per fattura delle tre porte i signori Deputati dovevano pagare allo stesso padre Domenico Portigiani *scudi duemila dugento di lire sette per scudo; e per sei mesi prossimi, farli pagare scudi cinquanta il mese, e decorsi i sei mesi, pagargli in proporzione secondo il lavoro farà alla giornata;* e il saldo di ogni suo avere solo quando avrebbe consegnate finite le dette tre porte, le quali dovevano esser consegnate nel termine di due anni.[1]

* * *

Il contratto porta la data del 22 aprile 1596: nell'agosto dello stesso anno il Portigiani così scriveva ai Deputati del Duomo:

« Per hora attendo a tirare inanzi di terra le graticole per uno sportello della porta maggiore, quali sono a buon termine; et tuttavia vo sollecitando adesso, che è buon tempo, per potere cominciare a pormi su le cere; ho cominciato anchora le piccole, ma non l'ho seguitato per conto che harei voluto variare un che di consiglio di Gian Bologna et di questi intelligenti, non per comodo mio, ma solo per abbellir l'opera, come da Monsignor Totti[2] intenderete; et da detto credo harete raguaglio delle storie cominciate della porta grande havendolo io martedì passato menatolo a vederle, se ben sono anchora imperfette. Per conto de' denari farò capo al sudetto Monsignor Totti, come mi avvisate; è stato fuori di Firenze circa a 15 giorni messer Girolamo Seriacopi et tornò hier mattina: lo andrò a trovare acciò facci sgomberare una stanza ottenuta da S. A. S. perchè lavoro co' grandissimo scomodo. Per questo non mi occorre altro. Dio sia co' voi.

« Di Firenze a dì 9 di Agosto 1596.

« Di V. S. affmo
« fra DOMENICO PORTIGIANI ».[3]

E il 5 di ottobre:

« ... Quanto alle porte si sono formate due storie et gittate di cera et date a m. Giovanni Caccini che le rinetti, et lunedì che viene se ne formerà un altra, et martedì si getterà di cera. Hieri attesi a gittare di cera cornice et fregi per cominciare a porvi sopra i fogliami, e quali fogliami da pie' intorno alla prima falsetta saranno fiori, cioè gigli et rose con qualche trialcio di vite o ciocca di ulive per abelirle, et seguiteranno di questa sorta fogliami fino alla 2 falsetta. Nella 2 falsetta et intorno a essa saranno fogliami di frutti, cioè di cedri et ulive mescolati co' cinamono o cipresso, seguitando co' fogliami simili fino alla terza falsetta. Nella 3 falsetta et suoi fregi vi saranno fogliami di palme et ulive mescolate co' qualche ramo di platano, et questo è tutto quello che per ora mi occorre. Io sollecito quanto posso ma lavoro co' grande scomodo per non havere mai per anchora potuto allargare, et con questo fo fine. Dio sia con voi ».[4]

---

[1] MARCHESE, loc. cit., vol. II, pag. 390-91.

[2] Monsignor Giov. Battista Totti era spedalingo di Santa Maria Nuova in Firenze.

[3] Arch. del Capitolo di Pisa, filza M, c. 122.

[4] Arch. del Capitolo di Pisa, filza L, c 33.

* * *

Il Portigiani si era dato con tutta l'anima alla difficile impresa e scriveva ai Deputati, che non si stancavano di sollecitare il compimento dell'opera, *di non aver perso tempo nè tenuto indietro il lavoro;* e tanto s'animava nell'opera che avrebbe accresciuto le fatiche sue: « Rispetto allo studio fatto nella porta principale — scriveva egli — sopra le 8 storie nel risalto del fregio che fa un quadretto vi fo 8 imprese, a ciascheduna storia la sua, le quali dimostrano l'istesse storie, accompagniate co' fogliami come s'è ragionato nel gl' altri quadri; poi per no' gli riempiere co' cose che no' habbino che fare colla vita della Madonna rappresentata nelle storie, come sono croce, cherubini o serafini, mi sono risoluto a farvi altre 8 storie picchole di figure del testamento vecchio che rapresentano la Madonna, et tanto ho in animo di far nel altre due porte, et dette storie picchole saranno maggiori che no' sono le storie disegnate nel modello delle porte piccole, et no' farò cosa che monsignor Totti no' sappi et vegga... ».[1]

Ma il lavoro non procedeva con la sollecitudine desiderata dai Deputati pisani, i quali non nascondevano la loro impazienza facendo continue premure al Portigiani, al Totti e al Cresci, nonostante che quest'ultimo scrivesse loro il 24 agosto del 1896 (stil. pis.): « Per quanto m. Giovanni mi ha referto, è restato stupefatto della bellezza de' quadri che persino a hora so' fatti: si va pensando sempre a cose meglio; però quando scrivono al Padre fra Domenico li diano anima, lo rincomio (?) di ogni suo disegno che Dio Benedetto mi ha messo quest'huomo per le mani: dateli campo largo a far quello che vuole, perchè no' sarà in Italia nè forse fuor' d'Italia una opera simile a questa. Tutto dico a nostra consolatione et so quello che mi dico ».[2]

Ma per quanto il buon padre si affaticasse intorno all'ingente lavoro, questo non potè essere condotto con la sollecitudine voluta dal contratto. Egli aveva oltrepassato i sessant'anni e la sua salute non era tale da renderlo atto a resistere alle gravi fatiche. Dal continuo aggirarsi intorno alla fornace e dall'affaticarsi di soverchio in quella malagevole operazione contrasse una gravissima infermità che con acerbissimi dolori lo condusse in breve al sepolcro.[3] Il Portigiani morì il 5 di febbraio del 1602 (stil. com.).

* * *

I Deputati al restauro del Duomo di Pisa, appena avuta notizia della malattia del Portigiani non tralasciarono di preoccuparsi della sorte che sarebbe toccata all'opera affidata alle cure di lui, e scrissero subito in questi termini: « Per servitio della Cattedrale di Pisa si desidera in ogni evento, che Dio ne guardi, che si morisse il Padre fra Domenico Portigiani, che fa le porte di bronzo a detta Cattedrale, che li molto Rev. PP. priori et camarlengo di S. Marcho di Firenze, con la presenza del Sig.r Capitano Gio. Ba. Cresci provveditore delle fortezze di S. A. S., facciano un diligente inventario di tutto quello che si trova in essere delle porte suddette pesando tutta la materia che si trova in detto lavoro et numerando tutti i pezzi delle storie et fregi et altra cosa fatti, dichiarando quelli che sono forniti del tutto e quelli che si devono fornire ».[4] Infatti due giorni dopo avvenuta la morte del Portigiani, il Provveditore delle fortezze di Firenze, alla presenza del Padre fra Zanobi Acciaiuoli priore, e fra Filippo Guidi, sindaco del convento di San Marco, di M.e Gio. Battista Cresci, provveditore delle fortezze, di commissione dei Molto Magnifici signori Deputati, fu fatto l'inventario dei rami e metalli nella fonderia e bottega di fra Domenico Por-

[1] Archivio del Capitolo di Pisa, filza L, c 190.
[2] Arch. del Capitolo di Pisa, filza L, c 150.
[3] Marchese, loc. cit., vol. II, pag. 392.
[4] Arch. del Capitolo di Pisa, filza *M*, c. 163.

tigiani, e si trovarono i seguenti oggetti che si riferivano al lavoro delle porte in tal modo indicati:

« 2 sportelli della porta grande, che per esserne saldo uno insieme e fermo sopra al telaio di ferro e l'altro è giustato di fregi e cornice e falsette e ridotolo a misura con tutti e sua pezzi li quali dua portelli non si sono pesati per non li levare dal posto che sono rispetto al non alungare di saldarli con brevità.

« 8 pezzi di rivolta per detti dua portelli di bronzo di braccia 5 l'uno, in tutto braccia 40, pesorno libbre 1527.

« 4 pezzi simili di braccia uno l'uno che conlegano le dette falsette, pesorno libbre 115.

« 13 pezzi di dette rivolte usciti delle forme che sono X braccia 2 $^{o}/_{4}$ e 2 braccia uno l'uno e uno braccio 2 che tutte braccia 26 $^{1}/_{2}$, lib. 834.

« Una storia di metallo della rapresentatione, lib. 358.

« Una storia simile della natività della Madonna, lib. 334.

« Una storia simile dell'Asunta, lib. 333.

« Una storia dello sponsalitio, lib. 332.

Le porte piccole saranno li a piè lavori notati di cornice, fregi, traverse e falsette.

« XI pezzi di cornice di bronzo di braccia 25, lib. 749.

« 24 pezzi di fregi per el diritto delle porte di braccia 41 $^{o}/_{5}$, lib. 2220.

« 16 pezzi di traverse a fregi che conlegano le storie e di braccia 2 l'uno sono braccia 32, pesano lib. 1743.

« 8 falsette per dette porte braccia 2 $^{o}/_{4}$ l'una e alte braccia uno, lib. 2745.

« Una storia della Crocifissione di Nostro Signore. lib. 318.

« Una storia del batesimo, pesata con le canne e atacatovi ancho della terra, lib. 494.

« Una storia della tentatione la quale si à a disfare e rigietare per essere guasta, lib. 256.

« Una storia della natività si à a rigilare (?) per essere stata fatta dal medesimo maestro, lib. 386.

Storie finite e ricotte da gettare.

« Uno, quando Nostro Signore va in Gierusalemme.

« 2 finite e cavato la cera che una la batitura di Nostro Signore alla colonna, e una la coronatione di spine di Nostro Signore.

« Una, la storia della coronatione della Madonna
« Una, la presura di Nostro Signore nel orto } sono finite da poterle locare.

Storie interate e armate di ferro da una banda.

« Una, la natività di Nostro Signore.

« Una, la purificazione della Madonna.

Le a piè sono interate senza armare.

« Una, la adoratione de Magi.

« Una, la tentatione.

Le a piè sono che non è cavato la cera.

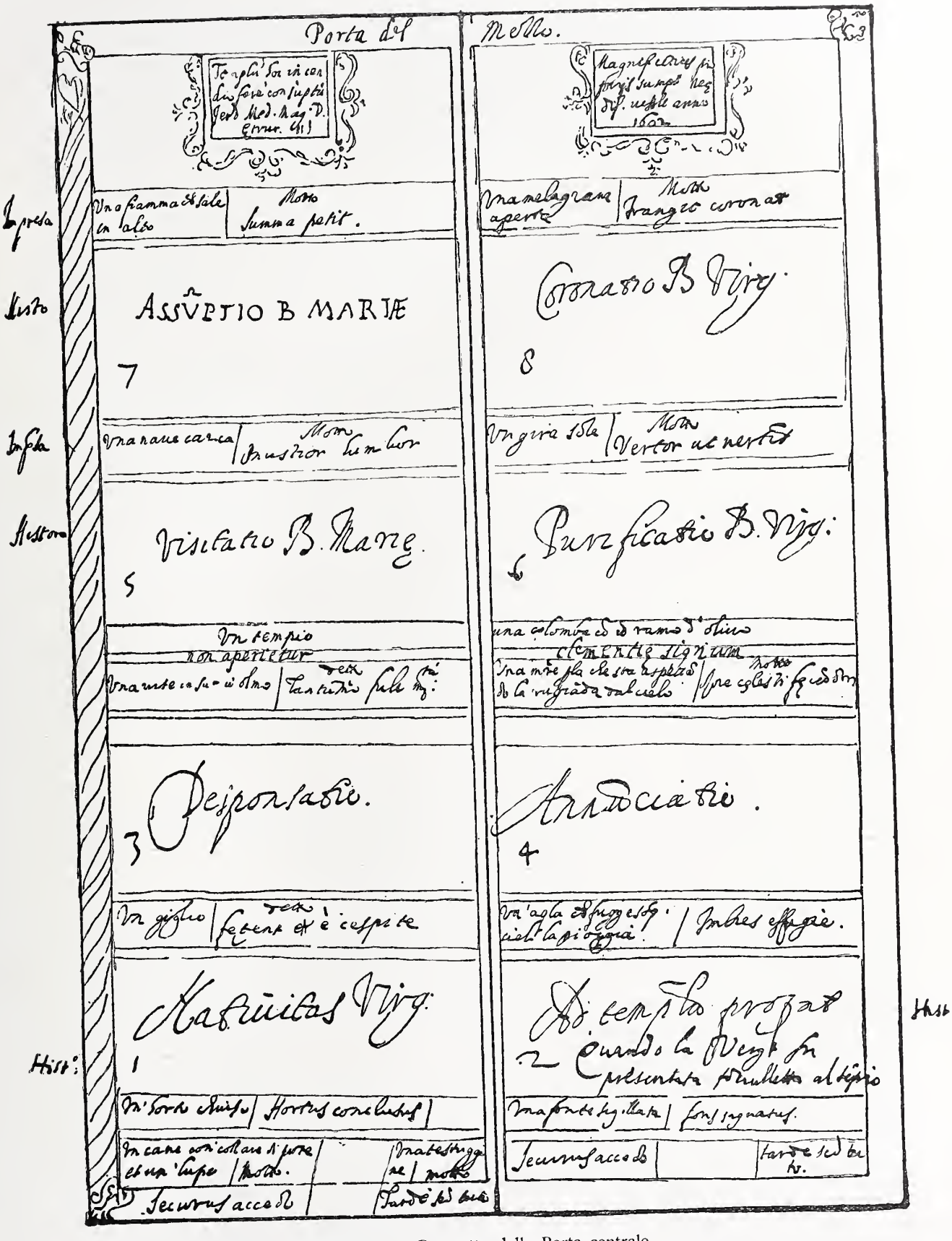
« Una storia della nunziata.

« Una, quando Cristo porta la croce.

« Una, quando fa oratione nel orto ».[1]

Da questo inventario si viene a conoscere che tutte le storie per le porte erano già fatte, se non pronte per essere messe in opera, e infatti quando il Tacca e il Susini delegati

[1] Arch. di Stato di Firenze, Arch. delle fabbriche. *Ricordanze*, ecc.


Porta del
Mezzo.
Impresa
Motto
Motto
Motto

da' Deputati di Pisa si recarono a stimare il lavoro lasciato dal Padre, scrissero e dichiararono che le porte fra Domenico le aveva lasciate *in termine della metà fatte*.[1] Fra le carte del Portigiani riunite in una filza dell'Archivio di San Marco si hanno tre prospetti con le indicazioni di dove dovevano andare le storie, i motti e le imprese, prospetti che noi pubblichiamo a maggiore illustrazione del nostro soggetto. (Fig. 1ª, 2ª, 3ª).

* * *

Avvenuta la morte del Portigiani, i Deputati raccomandarono il lavoro delle porte ad Angiolo Serani, allievo di Giovanni Bologna, il quale prese sopra di sè l'impresa, e la portò, non senza fatica, felicemente a termine. Il 10 gennaio del 1603 la porta grande fu spedita a Pisa; nel dicembre dello stesso anno una delle laterali era finita e verniciata; dell'altra rimanevano da gettare 13 pezzi di cornici, 4 piccole figure che andavano nelle nicchie e una storia: prima del marzo dell'anno successivo anche questa era condotta a perfezione. I Deputati, soddisfatti dell'opera del Serani, proposero al Granduca un donativo di scudi 200; ma il Granduca, con suo rescritto del 3 aprile 1604, ordinò che *considerata la bellezza del lavoro* la recognizione da darsi al Serani non fosse minore di 460 scudi.[2] Disgraziatamente il Serani morì senza potersi godere la gratificazione stabilita dal Granduca. Infatti il 23 luglio del 1609 la Livia, *già donna d'Angelo Serani,* per mezzo del capitano Cresci, provveditore delle fortezze, inviò al serenissimo Granduca una supplica nella quale espose come « li Deputati molte lettere scrissono che averebono dato a Angelo una grossa ricognitione a fine, che solo feci sotto quella buona fede lavorare tutto el tempo fino li dette fine alle dette porte a lire 2, 6, 8 el giorno come fussi stato li minimo lavorante, però quando furno mise su le porte S. A. S. ordinò a Deputati che le facesero recognitione e loro risposono che sarebono insieme e a me comandarno ch'io fussi co' li deputati ». E quando il Granduca deliberò che il lavoro del Serani meritava scudi 470, i Deputati, dopo aver dato ad Angelo scudi 180, « disono per alora no' avere denari... e che aspetassi che venderebbono de grani e li darebono sodisfatione ».[3] Non possiam dire qual fine avesse la disputa, non faremo però il torto di supporre che i Deputati di S. A. S. al restauro del Duomo di Pisa mantenessero così male gl'impegni contratti!

* * *

Ma è ormai tempo di ricercare sulla scorta di nuovi documenti i nomi degli artefici che lavorarono alle varie storie delle tre porte. Primo fra questi Giovanni Caccini, intorno al quale leggiamo nel *Giornale* del Portigiani la seguente nota:

† YHS. M.ª MDLXXXXVIIIJ.

« Nota come m. Gio. Caccini scultore prese a fare da me fino del mese di Maggio 1596 venti storie di basso-rilievo quali vanno nelle tre porte del Duomo di Pisa per scudi cinquecento di lire sette piccioli per scudo, che viene a venire l'una scudi venticinque, da farsi a tutto mia spese, di terra, legniami, cere, gesso et formatura di esse, et a sua fatture fino alla rinettatura delle cere finite, da dare a dette storie di terra per gittarle di bronzo et di tanto restamo insieme dacordo.

« Nota come di poi per dare animo et occasione di essere ben servito promessi a detto oltre alli scudi 500 detti di sopra scudi dugento se però io facevo i rovesci di bronzo a dette porte et per detta causa ho posto creditore detto m. Gio. della storia auta come a ricontro si vede di scudi 35 che tanto si verrebbe del una, agiunto li sopra detti scudi 200 non ostante che no' habbi per ancora risolutione di havere a fare detti rovesci, et anchora ho offerto a ditto per le medesime cause dette di sopra che se mi è fatto, finito l'opera, donativo, de

[1] Marchese, loc. cit., pag. 394.

[2] Tanfani, loc. cit., pag. 32-33.

[3] Arch. delle fabbriche, *Memoriale e Ricordi dal 1603 al 1611,* n. 399, c. 109.

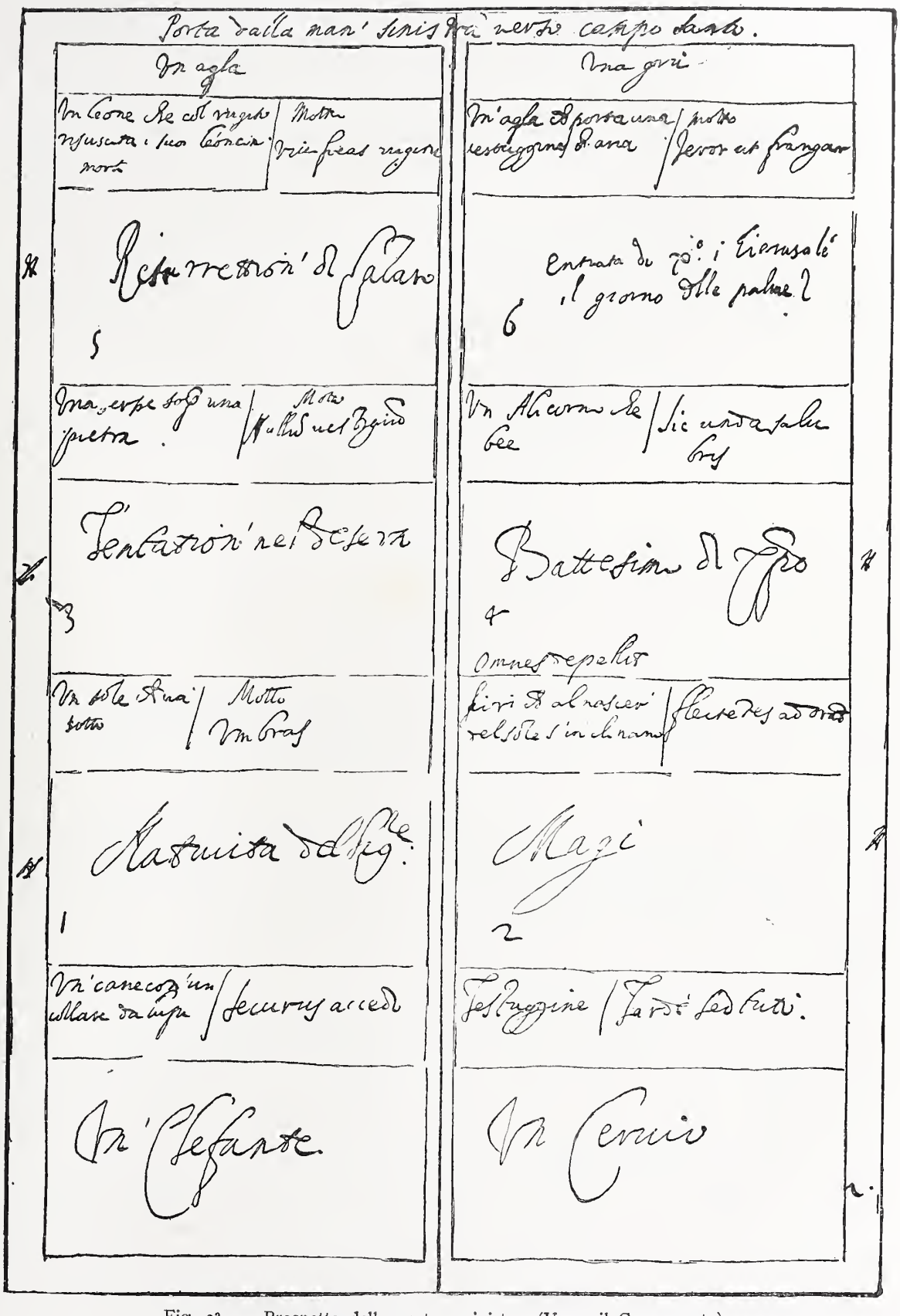


Fig. 2ª. — Prospetto della porta a sinistra. (Verso il Camposanto)

dargnene la metà, fino a scudi cinquecento che sono scudi dugentocinquanta o mancho se minore fussi il donativo, quali si riservano per a quel tempo se succederà tale fatto, che piaccia a Dio.

« Nota come del restante delle figure, attributi del nostro Signore et della Madona, imprese et altre cose di scultura che vengano in dette porte e cetto e fogliami, attributi et imprese che vengano ne fregi fra i fogliami gli ho offerto scudi trecento che per essere sesantadue pezzi fra tutte a tre le porte vengano l'uno per l'altro lire ventisette, soldi 15, danari 8 piccioli et così sono convenuto dacordo co' detto m. Gio. Ma l'ho fatto creditore di lire secentotrenta piccioli per fattura delle dic[i]otto figure che sono a ragione de lire trentacinque piccioli l'una et questo per havere detto fatto in carta il disegno della nichia et la cartella di terra et appiccato alcune cornice di cera fatte da me alle nicchie et parte anchora per amorevolezza. Et questi presenti notandi ho fatti no per conto di dificultà alcuna o disparere che sia fra di noi, ma solo per chiarezza per conto de casi che possano advenire ».[1]

Ma le storie eseguite dal Caccini si riducono solo a cinque, stando alle partite di pagamento che qui riportiamo:

« M.° Giovanni Caccini de havere a dì 12 di Maggio 1599 lire 245, sono per fattura d'una istoria di bassorilievo che rappresenta la *Natività della Madonna,* fatta di cera per le porte del Duomo di Pisa.

« A dì 8 Giugno 1599, a Giov. Caccini lire 245, sono per fattura d'una storia che rappresenta la *Presentazione della Madonna*, fatta di cera.

« E a dì 17 di Luglio 1599, lire 245, sono per fattura di una storia che rappresenta l'*Annuntiatione della Madonna.*[2]

« E a dì 6 di Gennaio, lire 252 che di tanto se gli da credito per augumento di sue fatture et amorevolezza et saldo ».[3]

E nel *Giornale* del Portigiani si legge:

« A spese delle Porte, a dì 5 Maggio 1600, lire 490 per tanti si fanno buoni a m. Giovanni Caccini scultore per fattura di dua storie di bassorilievo che rappresentano lo *Sposalitio* et *Assunta della Madonna* fatte per la porta maggiore del Duomo di Pisa ».[4]

* * *

Dopo il Caccini il FRANCAVILLA avrebbe dovuto avere maggior parte nel lavoro; e infatti in una lettera del Portigiani ai Deputati alla restaurazione del Duomo pisano, si dice: « Me lo riputerò a favore, che il Francavilla facci due (storie) o quattro delle grandi; et altrettanta delle piccole havendone altre quattro di sua mano, tre della Passione et una della Ressuretione ».[5]

Ma il frate alludeva certo a quelle del Santo Sepolcro: per le porte pisane il Francavilla lavorò invece soltanto alle seguenti:

« Pietro Francavilla de' havere a dì 17 di Luglio 1601 lire 140, sono per fattura d'una storia fatta di cera a mia cera che rappresenta il *Battesimo di Nostro Signore.*

« E a dì 21 detto lire 140 sono per fattura d'una storia che rappresenta *quando Nostro Signore porta la croce.*[6]

« E a dì 10 Novembre 1601, lire 20 piccioli tanti spesi in libbre 400 di gesso per formare la storia *quando il Nostro Signore è preso* fatta dal Francavilla ».[7]

Queste le sole che sono ricordare nel registro del Portigiani. Ma in un foglio sciolto della filza 328 nello stesso Archivio di San Marco abbiamo trovato la seguente lettera:

« Padre Rev^do^. Io sto in S.° Spirito in camera del Padro confessor di Madame et ho

---

[1] Archivio di Stato di Firenze. San Marco, 2, *Giornale del Portigiani*, c. 156.

[2] Arch. di Stato. San Marco, 43, c. 127.

[3] Ibid.

[4] Arch. di Stato. San Marco, 2, c. 168.

[5] TANFANI, loc. cit. pag. 160.

[6] San Marco, 43, c. 176.

[7] Ibid., c. 189.

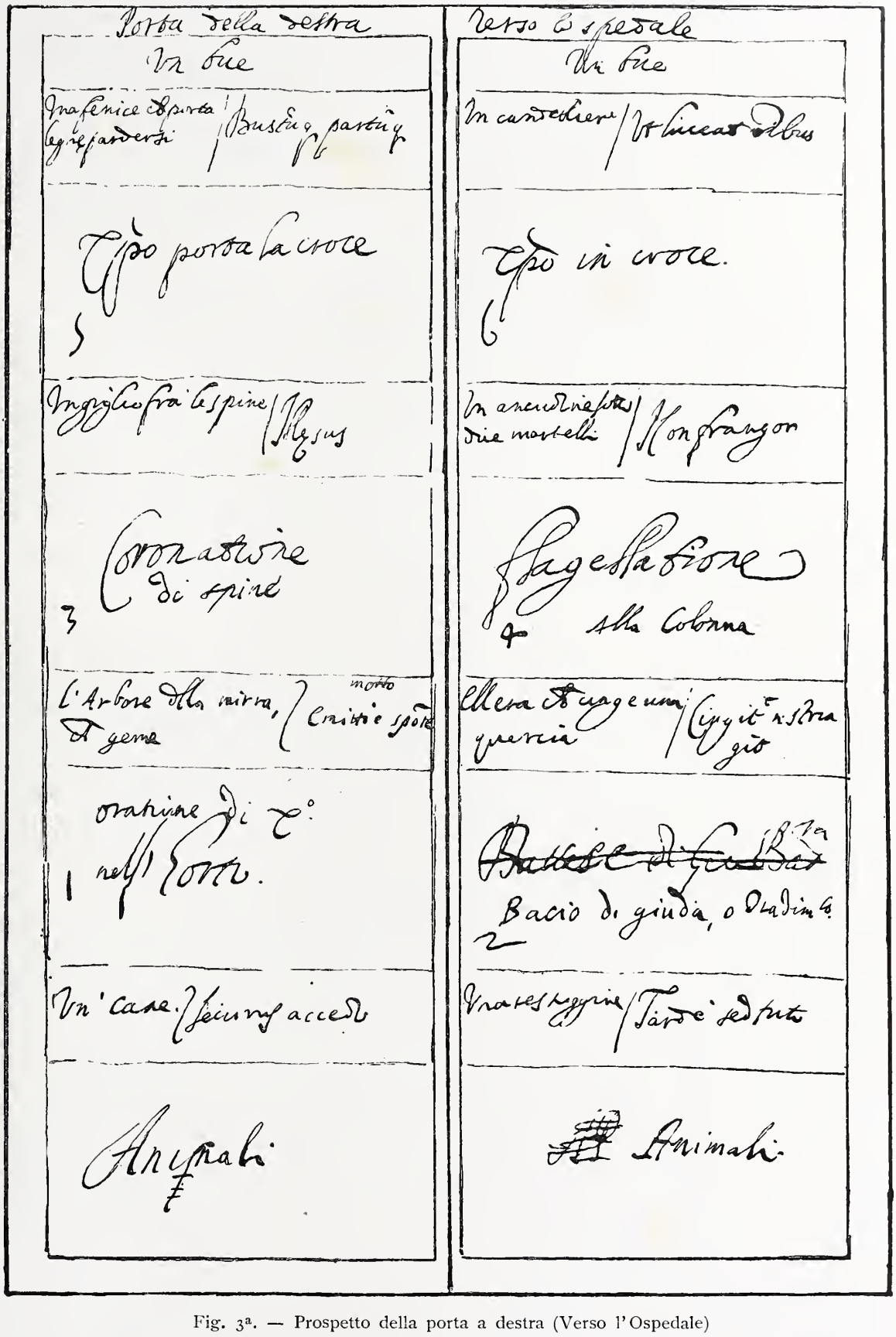


Fig. 3ª. — Prospetto della porta a destra (Verso l'Ospedale)

bon lume de lavorar; cosi vedendo che le cose vane longa io mi resolve di far quivi la storia de la Visitasione. Io fo portar quivi la tavola con la cere et meterò mano subito per furnirlo perchè io pos seguitarla se la verete aver; io non so se la cer che avete mandate basterà; pruveremo et se mancasa io ve l avisero. Ho quì piu bell aria che in casa mia, se piacerà a Dio benedeto ociremo una volte di questi nostri travaglio. Io son al servisio di Vostra paternità, la mi racomanderà a fra Gherardo nostro

« Suo affmo

« Pietro Francavilla ».

Aggiungiamo quindi alle sopra dette anche la storia della *Visitazione.*

Per quella però del *Battesimo di Cristo,* dobbiamo avvertire che RAFFAELLO FORTINI, scultore, ebbe il 30 settembre del 1600 lire 105 « per fattura d'una storia di bassorilievo drentovi il *Battesimo di Nostro Signore,* fatta a tutte nostre spese di cera et altro, ricevuta sotto di 12 di novembre 1599 ».[1]

Ma in una *Nota* alla partita scritta dal Portigiani nel *Giornale* è detto: « Nota come io la valuto lire 105, perchè mi pare sodisfarlo risguardando il prezzo ch'hanno fatto et fanno gl'altri, del quale detto mi ha affermato di contentarsi et dettomi più volte di contentarsi di quello che voglio io, et anchora per essere mal finita come si può vedere ».[2]

Non v'ha dubbio dunque che la storia fatta dal Fortini, non soddisfacendo, sia stata, dopo più rigoroso esame, messa addirittura da parte, e l'incarico di ripetere il soggetto venisse dato al Francavilla. Anche le date confermano questa deduzione.

* * *

Dopo il Francavilla, GREGORIO PAGANI lavorò ad altre tre storie. Il Baldinucci, nella vita di questo artefice, scrive infatti che, « facendosi l'anno 1600 le porte di bronzo storiate per la cattedrale di Pisa, non solo toccarono a Gregorio le gran fatiche di riveder le cere ed ogn'altra cosa, ed assistere a chi operava, ma ebbe anche a fare di sua mano i modelli in tutto e per tutto di tre storie di mezzo rilievo. In una di esse figurò il nostro Signore Gesù Cristo orante nell'orto, in una la flagellazione del medesimo, e in un'altra la coronazione di spine, e le condusse finite quanto mai può dirsi, e tali appunto, quali egli le modellò furono messe in opera nelle porte ».[3]

Infatti i documenti confermano l'asserzione dello storico.

« Goro Pagani, dipintore, de havere a di 10 di Maggio 1601 lire quattrocentoventi, tanto segli fanno buoni per fattura di tre storie di bassorilievo drentovi nella prima, *quando il Nostro Signore fa oratione ne l'orto;* nella seconda, *quando il Nostro Signore è battuto alla colonna;* nella terza, *quando il Nostro Signore è coronato di spine,* fatte di cera, a mia cera ».[4]

Le tre storie furono consegnate al Portigiani il 25 novembre, il 12 dicembre del 1600 e il 10 maggio dell'anno successivo; e poichè il Pagani volle in più settanta lire, *nonostante che habbi hauto più del convenuto* — scrive il Padre Portigiani in una nota — *io non gne ho voluti dare rispetto agl' altri che hanno fatto et fanno storie simili per dette porte.* Ma poi il buon Padre, *per amorevolezza e no' in luogo di pagamento,* soddisfa i desiderî dell'artista, ma aggiunge: *et mi sono di poi pentito per havere riauto l'ultima storia senza rinettare, ma deteriorata da quello gnegne mandai et sono necessitato volendola mettere in opera farla rinettare ad altri.*[5]

---

[1] S. Marco, 43, c. 150.

[2] Ibid., 2, c. 172.

[3] BALDINUCCI, *Notizie dei Professori di Disegno.* Firenze, 1846, vol. III, pag. 47.

[4] S. Marco, 43, c. 166.

[5] Ibid., 2, c. 177.

* * *

Altri artisti si aggiungono ai citati per compire le serie delle storie per le tre porte pisane.

GASPARE MOLA, orefice e medaglista, lavora due storie di bassorilievo, una delle quali rappresenta il *Nostro Signore è in croce in mezzo ai ladroni;* l'altra, *quando la Madonna si presenta al tempio et offerisce il Nostro Signore a Simeone;* [1] ORAZIO MOCHI modella la *Incoronazione della Madonna;* [2] GIOVANNI CATESI, orefice, lavora a quattro storie, in una delle quali è rappresentata la *Natività del Nostro Signore;* nell'altra, l'*Adoratione de' Magi;* nella terza, *quando il Nostro Signore è tentato;* e nella quarta, *quando il Nostro Signore va in Gerusalemme.* [3]

Queste storie furono consegnate al Portigiani dall'artista: la prima il 18 ottobre 1599, la seconda il 5 di novembre, la terza il 9 di febbraio dello stesso anno (stil. fior.), la quarta l'8 luglio del 1600. [4] Ma anche per queste il Padre *nota* « che non llo metterebbe creditore di tanto (lire 504), se non gli havessi hauti, per essermi detto dalle persone d'arte ch' è sopra pagato... per esser tutte mal rinette et anchora co' altri difetti ». [5]

Infatti la storia dell'*Adorazione de' Magi* fu rifatta nel 1601 da PIETRO TACCA [6] e quella della *Natività di Nostro Signore* da ANSI, scultore tedesco o fiammingo. [7]

Dal libro del Portigiani si rileva ancora che FRANCESCO DI GIROLAMO DELLA BELLA ebbe il 31 di marzo 1601 lire 42 a conto d'una storia, che, pur non essendo descritta, potremo a suo luogo identificare. [8]

* * *

Nè questi soltanto sono i documenti rinvenuti intorno alle porte di bronzo della cattedrale di Pisa. GIOVANNI CACCINI, oltre le storie citate, fece diciotto figure: « fatte 12 in 12 nicchie, e 6 in 6 cartelle ». [9]

ORAZIO MOCHI lavorò ai fregi di fogliami; modellò otto vasi, quattro di rose e quattro di cedri; rinettò quattro nicchie; fece quattro imprese, due d'un cane ed un lupo e due di due testuggini. [10] Modellò ancora quattro figurine di apostoli, « quali vanno nella porta verso il Camposanto da piè, et sono: sancto Thomaso, sancto Jacopo, sancto Filippo et sancto Bartolomeo ». [11]

ANGIOLO SCALANI lavorò pure ai fregi di fogliami, e fece quattro imprese, « due d'una civetta et una grua, et due di due oriuoli per la porta maggiore »; [12] quattro vasi di melagrane per la stessa porta; rinettò le cere di sedici nicchie per le porte piccole, e fece otto animali, « quali vanno nelle falsette delle porte minore fatti di cera, a nostra cera, et sono: uno rinoceronte, un cervio, un'aquila, un cigno, un ariete, un irco, un vitello et una vitella ». [13]

ANGIOLO SERANI lavora ai fregi di fogliami per farli di bronzo per le porte minori, rinetta le cere e forma le storie; [14] PIETRO RUTINESI si occupa dei fregi e dei fogliami, e *fa cavi* per conto delle porte. [15]

ANTONIO SUSINI modella otto figure da servire per le porte, e precisamente per quella

---

[1] S. Marco, 43, c. 176.
[2] Ibid., c. 138 e 189.
[3] Ibid., c. 150.
[4] Ibid., 2, c. 173.
[5] Ibid., c. 173.
[6] Ibid., 43, c. 190.
[7] Ibid., c. 185.
[8] Ibid., c. 178.
[9] S. Marco, c. 127.
[10] Ibid., c. 138.
[11] Ibid., 2, c. 155.
[12] Ibid., 43, c. 137.
[13] Ibid., 2, c. 155, e 43, c. 151.
[14] Ibid., 2, c. 170, e 43, c. 170 e 185.
[15] Ibid., 43, c. 132.

di verso l'Ospedale, e sono; « quattro apostoli, due evangelisti e sancto Thomaso et sancto Bonaventura dottori fatti di cera in otto nicchie ». [1] GUASPARRI DI GIROLAMO DELLA BELLA è impiegato per un anno a *rinettare fregi;* [2] RAFFAELE FORTINI, infine, fa quattro apostoli, cioè: San Pietro, Sant'Andrea, San Jacopo e San Giovanni; ma il Portigiani, segnando nel suo registro a favore dell'artista lire 56, così vi scrive accanto: « Nota che no' lo fo creditore di più per le medesime cagioni notate di sopra per essere mal finiti et biasimati da ognuno ». [3]

* * *

Avanti di riassumere le nostre ricerche, bisogna avvertire come dai documenti pubblicati dal cav. Tanfani risulti che, sebbene dal Portigiani non fosse stato saldato insieme nessuno dei pezzi che aveva gettato, e il far questo fosse opera difficilissima, perchè le misure di essi non tornavano, nonostante il Serani, fatte di nuovo due di quelle otto storie e gettate le rivolte e altre parti che mancavano, al cominciare del 1603 aveva condotto a fine la porta grande. [4]

Cosicchè non più gli autori notati nel registro del Portigiani si ritroveranno in due degli specchi della porta maggiore; e dopo attento esame ci pare di poter affermare sicuramente che le due ultime storie, in alto, e per il carattere e per la tecnica esecuzione siano da credersi rifatte, non potendo in modo alcuno assegnarsi quei volgari e affrettati lavori al Mochi e al Caccini, autore il primo dell'*Incoronazione della Vergine,* il secondo dell'*Assunzione.*

Fra tutti gli artisti che hanno lavorato a quelle opere, il Serani non può reputarsi dei migliori; e fa meraviglia che proprio a lui sia stato dato l'incarico di terminare il lavoro, a lui che non era stato ricercato per nessuna delle storie in bassorilievo, e che solo aveva perduto molto tempo a nettare le cere e a fare fogliami. Ma forse altri e di lui più abili, non vollero sobbarcarsi alla grave fatica, e per restarne all'ultimo poco merito, essendo ormai tutto fatto, e per la poca larghezza dimostrata anche col frate dai Deputati preposti al restauro della chiesa.

Ricorderemo infine che il Serani fu scelto nel 1595 dal Seriacopi per i lavori da farsi alle porte e raccomandato con queste parole: *Allievo di maestro Giov. Bologna, quale può passare per scarpellino e vale assai in disegnare e far modelli;* [5] e sono queste raccomandazioni che gli hanno valso, dopo la morte del frate, l'incarico di dar fine al lavoro.

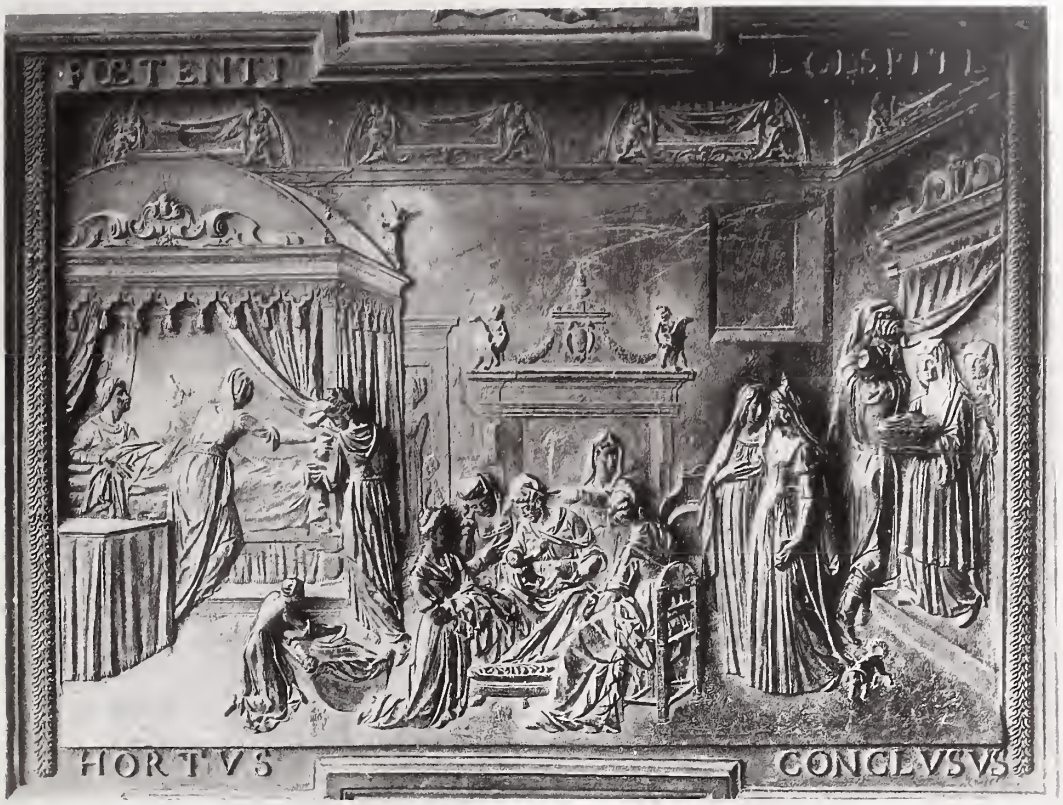
Comunque sia, le storie da lui rifatte, e sono certo quelle da noi citate, portano l'impronta della fretta e dell'inabilità dell'artista, e mostrano che ben fece il Portigiani a non dargli incarichi di maggiore importanza di quelli che s'ebbe in così importante lavoro.

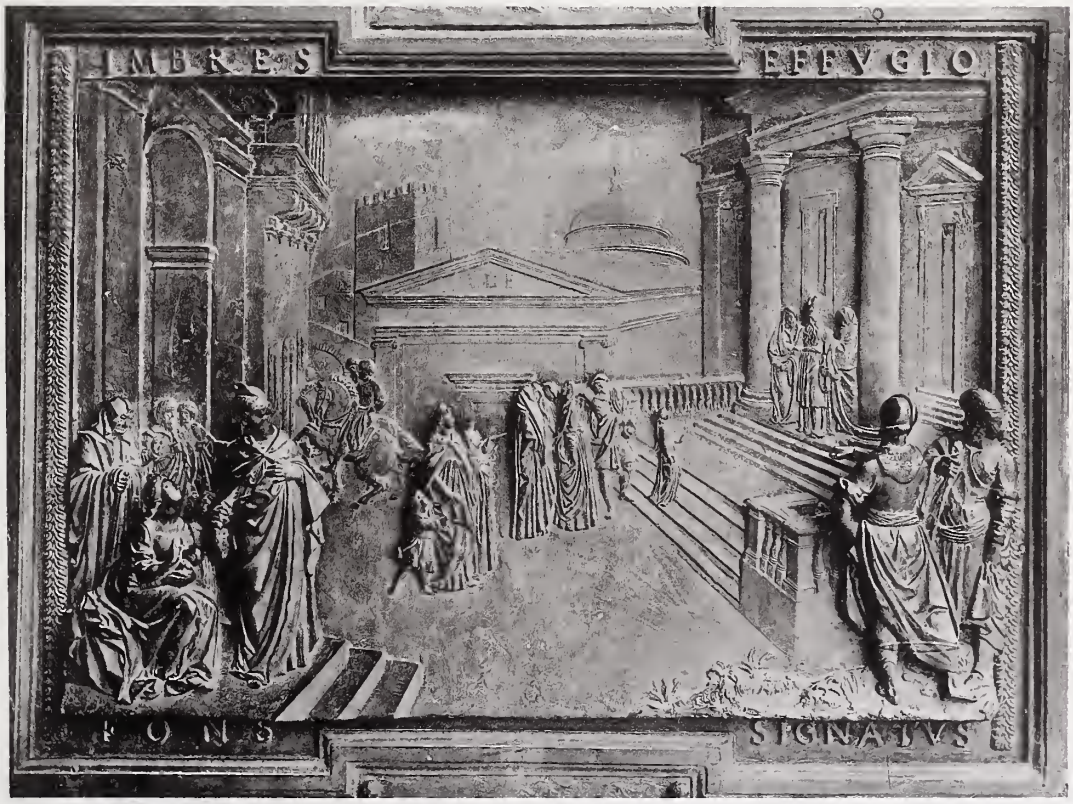
I documenti non fanno menzione della storia con la *Risurrezione di Lazzaro* nella porta piccola di verso il Camposanto, chè è la prima in alto, la quale assegneremo al Della Bella, dacchè sappiamo che ad una storia egli ha pur lavorato, e perchè questa sola rimane senza attribuzione nei libri del Portigiani.

Quanto al Bandini, sappiamo solo che il Seriacopi, il 23 marzo del 1595, scrisse ai Deputati: « ho trattato con Giovanni Bandini, scultore assai valente, che faccia alcune storie »; [6] e in altra: « Giovanni de l'Opera è un valente scultore, di sorte che l'opere sue possano comparire per tutto »; [7] ma si vede che nonostante le buone intenzioni del provveditore alle fortezze di Firenze Giovanni dell'Opera o non fu ricercato, oppure non volle assumere nessuna parte nel lavoro: questo solo a noi bastava stabilire, che cioè Giovanni di Benedetto

---

[1] S. Marco, c. 153.
[2] Ibid., 2, c. 179.
[3] Ibid., c. 172.
[4] TANFANI, loc. cit., pag. 31.
[5] GAYE, *Carteggio,* III, pag. 521.
[6] TANFANI, loc. cit., pag. 236.
[7] Ibid., pag. 164.





PARTICOLARI DELLA PORTA PRINCIPALE DEL DUOMO DI PISA

Fotografia Alinari. Fototipia Danesi.

Bandini, l'artista che tutti gli scrittori hanno citato come il principale collaboratore di Giovanni Bologna, non ha avuto la ben che minima parte nell'importante fatica.

* * *

Riassumiamo dunque le nostre ricerche, ch'è ormai tempo di concludere. Dai documenti che abbiamo pubblicato si può stabilire con certezza i vari autori delle differenti storie modellate sulle tre porte pisane; e, cominciando dalla maggiore, diamo il titolo del soggetto e il nome del rispettivo artefice.

Porta centrale.

Natività della Vergine	Giovanni Caccini.
Presentazione della Vergine al Tempio . . .	
Sposalizio della Vergine	
Annunziazione	
Visitazione di Sant'Elisabetta	Pietro Francavilla.
Presentazione di Gesù al Tempio	Gaspare Mola.
Assunzione della Vergine	Angelo Serani.
Incoronazione della Vergine	

Porta a sinistra (dalla parte del Camposanto).

Natività di Gesù Cristo	Ansi Tedesco.
Adorazione dei Magi	Pietro Tacca.
Cristo tentato.	Giovanni Catesi.
Battesimo di Cristo	Pietro Francavilla.
Resurrezione di Lazzaro.	Francesco Della Bella.
Entrata di Cristo a Gerusalemme	Giovanni Catesi.

Porta a destra (dalla parte dell'Ospedale).

Orazione nell'orto	Gregorio Pagani.
Il bacio di Giuda	Pietro Francavilla.
Cristo coronato di spine.	Gregorio Pagani.
Cristo alla colonna.	
Cristo cade sotto la croce	Pietro Francavilla.
Crocifissione	Gaspare Mola.

* * *

Questo il lavoro per cui si affaticò tanto il padre Portigiani, e nel quale trovò la morte. I frati, memori delle fatiche del compagno, mal retribuito e quasi dimenticato, redassero il seguente memoriale che fu forse inviato al Granduca o ai Deputati della Primaziale pisana.

YHS

Pretensioni del Convento di S. Marco di Firenze intorno alla fattura delle tre porte del Duomo di Pisa.

« Prima pretendano che il Padre fr. Domenico Portigiani B. M. sia autore che a lui solo si aspetti il premio di tutte a tre le porte.

« 2da Che egli meriti più assai per essersi ingniorantemente ingannato, non volendo, nelle conventioni; il che si può vedere, in farle stimare da huomini periti.

« 3za Che facendo egli difficultà di cominciarle e tirarle avanti, risolvette di sequirle per le buone offerte e promesse fattegli di conservarlo come conveniva, secondo il giusto, prima in parole dalla B. M. di Monsig.r Totti e dalle parole delli stessi Sig.ri Deputati et imparte per lettere loro dichiarate.

« 4a Che benchè fussero le conventioni chiare, delle storie principali, non ci era però de' fregi et ornamenti delli quali in sul principio delle conventioni furno appuntate, di cose di lavoro piano et di bassissimo rilievo, che poi per apparir tanto meschine e gretti si trattò di cresciere, e fu esortato e pregato detto Padre, da tutti, massime da sopra detto Sig.r Deputati, a far cosa honorata, che gli sarebbe poi riconosciuto del tutto, conforme al giusto.

« 5a Che il Padre per dar sadisfatione vedendo non potere con si vil pregio oltre a l'affaticarsi di corpo tanto superchiamente, si afflisse di maniera ne l'animo, che oltre a l'essersi indebitato di ciò che haveva mai in tanti anni guadaniato, ci messe ancora, come sa tutto il mondo, l'istessa vita.

« 6a Finalmente chiediamo da conscientie di gentil huomini timorate quanto ci si aspetta conforme al giusto non per rigorosità di justitia ma per ordine e regola di equità.

« 7° Appresso notare che ne' conti dati da Sig.r Deputati si deve porre in nostro credito la materia lavata nella bottegha per ordine del Sig. Proveditore Cresci consegnatagli e messa in opera: il numero delle libre non sapiamo determinato, ma ci pare intorno a sei mila.

« 8° Che in nostro credito si debba ancora mettere li danari di un bariglione di stagni riscosso da Francesco Bini per le mani del sopradetto Sig.r Cresci et una partita di materia venduta e riscossa dal sopradetto di lire 75 in circha et se altro s'è venduto.

« Si chiede per gratia particulare da tutti e Padri che sia scolpito il nome del P. fra Domenico in qual si voglia luogo delle porte ».[1]

Se i desiderî dei frati fossero tutti soddisfatti non siamo in grado di affermare: ma se nessuno oggi ricorda i nomi degli artefici che lavorarono alle differenti storie, tutti sanno che il merito precipuo del lavoro è dovuto al padre Portigiani, che non potè vedere finita l'opera sua, e che da lui compiuta sarebbe stata senza dubbio in miglior modo e con maggior finezza condotta.

* * *

Se Giovanni Bologna non prese parte alcuna nel grandioso lavoro, il suo spirito vi aleggia però sempre, e con lo spirito suo quello del tempo.

Porre a riscontro, come fa qualcuno, le porte pisane con quelle del Ghiberti è errore gravissimo, perchè opposti addirittura il carattere e il sentimento delle due opere, le quali dei due differenti periodi artistici serbano chiarissima l'impronta. E in queste di Pisa, che rappresentano un interessantissimo periodo dell'arte, le esagerazioni del Seicento non si fanno ancora sentire nelle composizioni che si svolgono chiare e spesso eleganti, mentre

[1] San Marco, filza 328.

nell'insieme del lavoro appare quel senso decorativo che il Seicento ebbe ed intese al massimo grado.

Un lavoro così colossale, compiuto con tanta prestezza, non poteva uscir di getto dalle mani di un solo artefice; di qui un po' di disuguaglianza e di dissonanza fra le varie storie, alcune fini, vivaci, elegantemente trattate, altre alquanto gonfie, vuote, insignificanti; ma giudicata l'opera nell'insieme, chè lavori come questi di carattere assolutamente decorativo non vanno osservati troppo minuziosamente, vi appare quell'abilità tecnica, quella magnificenza o meglio magniloquenza di stile, spesso non priva di buon gusto, sempre piacevole e gustosa, che caratterizza la scuola e l'epoca.

I. B. Supino.

MISCELLANEA

SPIGOLATURE.

Descrizione del palazzo del Te di Mantova, di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall'Archivio Gonzaga.[1] — N. 13. *Una camera, in mezzo al soffitado vi è dipinto la fabula de Phetonte che cadde giù dal carro. Nelli canti vi sono aquiloni grandi bellissimi, fra l'uno e l'altro vi sono alcuni compartimenti con historiette dipinte collorite et varie medaglie di stucho lavorate. In questa camera vi sono tre teste di marmo antiche di mogli di imperatori, hanno il busto e la testa tutto d'un pezzo, nulla macula hanno patito per il tempo, sono di maravigliosa belezza. Quella che è posta nel nichio sopra il camino si è Aricidia moglie di Tito imperatore, di rincontro vi è Julia moglie di Septimio Severo, che fu madre di Caracalla, la terza si è Julia Pauola che fu moglie di Heliogabalo, — È tutto un pezzo.*

La seconda parte della surriferita lettera del Calandra deve essere presa in ispeciale considerazione, inquantochè i lavori in essa ricordati si riferiscono appunto a questa stanza di *Fetonte*.

Il Calandra avvisava il marchese Federico — a cui premeva che questa stanza, come le altre adiacenti, fossero presto ultimate — che il *bolognese* aveva già finito di dipingere *i fregi che andavano nei compartimenti della volta fatti a puttini*. Questi *fregi* stanno appunto sotto le quattro lunette della volta e rappresentano alcune battaglie di tritoni, di centauri, di amazzoni e di animali, e sono di fattura così ammirabile da parere tante miniature.

Lo stesso Calandra chiude la sua lettera, assicurando il marchese che *il pittore bolognese sperava di dare finita quella camera* prima del termine fissatogli dal marchese stesso, ed aggiungeva, che *lavorava gagliardamente*.

Se il fregio era finito e se il Calandra usò questa frase e l'altra, che il pittore avrebbe data finita quella stanza, si può argomentare che tutti i dipinti che la ornano, compreso il quadro di *Fetonte*, furono eseguiti dal Primaticcio.

Se non che il Vasari afferma che questo quadro fu dipinto da Giulio romano e che rappresentava *la favola d'Icaro*, lodandone l'invenzione come l'esecuzione.[1] Nessuno può contestare l'affermazione del Vasari; ma non è di minor importanza l'affermazione contraria dello Strada, il quale scrive, *rappresentare il dipinto in mezzo al soffittado la fabula di Fetonte*.

Lo Strada compilò — come ho già avvertito — la sua descrizione sulla *pianta* stessa di Giulio, nella quale di riscontro a ciascuna delle stanze era indicato il dipinto in esse contenuto. Di più, nel margine di questa descrizione della stanza di *Fetonte* si legge: *È tutto un pezzo*, cioè il disegno che servì allo Strada per stendere la descrizione dei dipinti che ornavano questa stanza. Per cui, se alla favola d'*Icaro* — prestando fede al Vasari — fu sostituita quella di *Fetonte*, tale sostituzione non può essersi operata che nel tempo in cui Giulio aveva la suprema direzione dei lavori di questo palazzo del *Te*.

Che il quadro di *Fetonte* sia stato dipinto *ab antiquo* lo prova quanto si legge nel Cadioli e nel Bottani. Il primo trovò nel 1763 questo quadro tanto ammalorato che non potè discernere con precisione che cosa rappresentasse, e in mancanza d'altra fonte riportò la descrizione che il Vasari fa della *caduta d'Icaro*.[2] Il Bottani nel 1783 scriveva, che il dipinto che sta nel mezzo di questa sala, celebrato dal Vasari, *raffigura la caduta di Fetonte dal carro del sole*.[3] Se il Bottani ebbe a constatare, venti anni dopo, in questo dipinto la favola di *Fetonte*, anzichè quella di *Icaro*, vuol dire che esso deve essere stato restaurato in

[1] Continuazione e fine, vedi fasc IV-VII, anno II.

[1] *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni di Gaetano Milanesi, t. V, pag. 540. Firenze. edit. G. E. Sansoni, 1880.

[2] Gio. Cadioli, *Descrizione delle pitture*, ecc., pag. 101. Mantova, tip. Alb. Pazzoni, 1763

[3] Gio. Bottani, *Descrizione storica de le pitture del palazzo del Te*, pag. 40. Tip. Mant. G. Braglia, 1783.

quel periodo di tempo, e tale restauro non può essere stato fatto che sulla favola preesistente, cioè su quella di *Fetonte*.

Oggi, per queste trasformazioni, il quadro ha perduto del suo pregio artistico; non così il fregio e quei graziosi dipinti che stanno nelle quattro lunette che attestano la valentia del Primaticcio.

Alcuni dei lavori di stucco che ornano questa stanza furono eseguiti dal già ricordato scultore Nicolò di Milano, e sono così indicati nel documento: ... *Si faccia pagamento a M.ro Nicolò di Milano per haver fatto otto pani de stucho per adornare quatro frisi in la camera de le aquite, quatro termini, dui camei e un trofeo in dicta camera.* [1]

Nella descrizione dello Strada di questa stanza di *Fetonte* sono ricordati tre busti di marmo antichi; essi vi sono tuttora benissimo conservati, però quello che egli ricorda per *Aricidia* sta ancora sul suo piedestallo antico, mentre gli altri due pare siano stati rimossi e collocati poi su piedestalli di gesso.

N. 14. *Una gran loggia di maravigliosa bellezza, dove sono fra pitture e lavori di stucho l'historie di David re. Questa di architettura passa tutte l'altre che l'huomo si possa imaginare; con tanti belli ornamenti di cornice, di fotiami, di groteschi et altre inventione. Le pitture de ta votta Jutio fece li cartoni. Da questa parte avanti a ciascheduna finestra è una logietta, la quale guarda sopra alla peschera. Nella metà de le loggie, cioè nel archo di mezzo vi è un ponte sopra la sudetta peschera che si congiunge con il giardino, nel quale è varii e bellissimi edifitii. — Sono tre pezzi.*

È abbastanza noto che nel marzo del 1530 il marchese Federico Gonzaga accolse nella sua reggia l'imperatore Carlo V, e note sono pure le sontuose feste dategli dal marchese a testimonianza della sua devozione verso l'Impero e della gratitudine per averlo inalzato al titolo di *duca di Mantova.* [2]

In quest'epoca si può affermare che tutte le stanze più appariscenti — quelle dei *Cavalli*, di *Psiche*, dei *Venti*, di *Fetonte*, degli *Stucchi* e di *Cesare* — erano compite: restavano da ultimare la sala dei *Giganti* e questa *loggia*.

Infatti, i documenti ci fanno conoscere che i lavori artistici di ornamentazione furono in questa loggia eseguiti dopo la venuta dell'Imperatore, e precisamente dal febbraio del 1531 all'agosto del 1532.

Il pittore Benedetto da Pescia dipinse *sei putti che sostengono frutta, con sopra cinque mascare;* nella volta, *un quadro ottagono, quando il re Davide inbrachò Uria e altre figure.* Rinaldo dipinse sotto la vôlta *due quadri a ottagono e un mezzo votto che sta sopra l'uscio che mette nella camera delle aquite con figure grandi al vivo.* [1]

I stuccatori M.ri Andrea e Biagio de Conti fecero *le cornici e gli adornamenti dei quadri della votta e degli archi;* il tutto indorato dal M.ro Recanati. [2]

Riesce quindi evidente che questa *loggia*, alla venuta in Mantova di Carlo V, non era ancora finita. [3] Essendo però egli ritornato nel novembre del 1532, avrà potuto ammirare questi nuovi dipinti e altri che si eseguirono in fretta, tanto per far apparire anche questa *loggia* degna dell'augusto visitatore. E per completarne l'appariscenza, anche la facciata esterna, appresso alle peschiere, fu dal pittore Fermo da Caravaggio tutta dipinta *con varie figure al naturale, con trofei, cornici e ballaustre.* [4]

Tuttavia la volta non fu allora finita completamente essendosi interrotti i lavori appunto per la venuta dell'Imperatore, e non furono ripresi che nell'anno dopo — 1533 — come ne fanno fede i seguenti documenti: *M.ro Andrea de Conti fece le cornici di rilievo di stucco ai dodici triangoli degli archi e in questi te figure a rilievo. M.ro Biaggio de Conti aiutò ad acconciare i detti triangoli e il M.ro Benedetto Bertoldo fece di stucco fogliami di più sorte, animali e cornici.* [5]

Nel 1534 si modificarono alcuni dipinti perchè fatti in fretta prima della venuta dell'Imperatore, e tali modificazioni sono così ricordate nei documenti: *Si faccia pagamento a M.ro Fermo de Caravazo depintore per haver lavorato tre mesi al palazzo del Te a depingere tre volti, over tre gualandrini sotto li archi de ta togia grande, qual pittura si è fatta in presia per guastare il ponte a dicta votta per la seconda venuta de to imperatore a Mantua, e poi dicta pitura è stata guasta de comissione de S. A. per usarla in attro modo e forma..... Per haver aiutato a far quella figura de Davide che sona, che è nella testata de dicta togia...* [6]

Si faccia pagamento a M.ro Lucha de Faentia dicto figurino depintore per haver depinto tri mezzi tondi, over gualandrini sotto ti archi de ta togia granda, ne li quali sono depinti dui figuri de Davide che amasia dui animali, e quello di mezzo, è dipinto como una arma como festoni, puttini, colorati in fresco..... [7]

---

[1] Mandato di pagamento, 1527, dal 1° al 31 dicembre.

[2] Intorno alle feste date dal marchese Federico all'Imperatore Carlo V, e in ispecie quella splendidissima offertagli nel palazzo del Te, si vegga la *cronaca di Luigi Gonzaga,* pubblicata dal prof. Giacinto Romano, che trovasi nella biblioteca dell'Università di Pavia — *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia — Tip. Hoepli, Mil., 1892, pag. 262 e seg.*

[1] Mand. di pagam., 1531, dal 1° febbraio al 20 settembre; 1531, dal 12 aprile al 25 dicembre.

[2] Mand. di pagam., 1532, dal 5 gennaio al 28 giugno; 1532, dal 15 aprile al 31 agosto.

[3] Che la *loggia* non fosse ancora ultimata se ne ha una prova nella citata *Cronaca di Luigi Gonzaca;* pag. 262. . . . . *Do poi passorno nella loggia, la quale anchora non è fornita; ma S. M.tà comprese il tutto di quello havea a riuscire.*

[4] Mand. di pagam., 1532, dall'8 maggio al 30 settembre.

[5] Mand. di pagam., 1533, dal 2 ottobre al 31 dicembre.

[6] Mand. di pagam., 1534, dal 15 aprile al 25 settembre. Pubbl. dal D'Arco, op. cit., docum. n. 15.

[7] Mand. di pagam., dal 2 ottobre 1533 al 19 settembre 1534.

Dai suesposti documenti veniamo a conoscere con precisione da chi furono eseguiti quei dipinti che ancora si ammirano in questa bellissima *loggia*, quantunque avariati dal tempo, e qui ordinatamente li riferisco.

Nei sei quadretti oblunghi che stanno sopra i colonnati il pittore Benedetto Pagni da Pescia dipinse quei sei graziosi putti che colgono frutta, coi mascheroni ad essi quadri sovrapposti. Così pure dipinse il quadro ottagono della vôlta che rappresenta Uria che stramazza a terra vinto dal vino.

Rinaldo mantovano dipinse gli altri due ottagoni della volta raffiguranti Bersabea colle sue damigelle e Bersabea nel bagno. Lo stesso Rinaldo eseguì nella lunetta che sta sopra l'uscio che mette nella camera dell'*Aquile* — *Fetonte* — David che uccide Golia. Fermo da Caravaggio aiutò a dipingere l'altra lunetta di fronte, che sta sopra l'uscio che mette nella stanza degli *Stucchi* — David che suona. Luca di Faenza eseguì le tre lunette degli archi — prima dipinte dal Caravaggio e poi guaste; — nelle due laterali dell'arco d'ingresso dipinse David che lotta col leone e David che lotta coll'orso, e in quella di mezzo i festoni coi putti che sostengono l'arma dei Gonzaga.

In quanto ai lavori di stucco, i documenti non ci fanno conoscere che quelli suriferiti. Per ciò che riguarda i bassorilievi di stucco in forma di medaglie, posti al disopra del cornicione, non si può affermare che essi siano stati eseguiti dal Primaticcio, come scrive il Bottani, [1] anzi vi è motivo a non ritenerli del celebre maestro bolognese, perchè al principio del 1531 egli passò in Francia ai servigi di Francesco I. [2] Gli altri bassorilievi che stanno sulle pareti intorno a quest'atrio, simulanti il bronzo e che continuano la storia di David, sono opere di artisti moderni.

Non posso ommettere di far conoscere come Federico Gonzaga fino dal 1526 pensasse di mettere nelle nicchie di questa *loggia* i busti dei più famosi capitani dell'epoche trascorse, quali il *Gattamelata*, il *Carmagnola*, il *Colleoni*, l'*Alviano*, il *Piccinino* e *Roberto di San Severino*.

Per tale motivo egli scriveva al suo ambasciatore a Venezia, G. B. Malatesta, affinchè s'informasse se qualcuno di quegli esperti maestri fonditori volesse assumersi l'impresa e quanto verrebbero a costare *al peso*. [3] Il Malatesta rispose di aver parlato coi più distinti maestri che si trovavano in Venezia, *nel far teste di bronzo*, e tutti gli dissero di voler non meno di quaranta ducati l'una, *non vendendosi simili cose a peso*. [4]

Forse a motivo della forte spesa le trattative non proseguirono; tuttavia nel 1530 Federico scriveva a *Giovanni de Sangro* affinchè gli mandasse il ritratto del capitano *Ferrante Consalvo*, perchè intendeva *di mettere sotto la loggia del palazzo del Te le statue di marmo o di metallo dei più famosi capitani*. [1]

Questo pensiero del duca Federico non mi pare abbia avuto effetto non essendo questi *busti* o *statue* ricordati nè dal Vasari, nè dallo Strada in questa sua descrizione.

Sotto la *loggia* oggi vi sono, nelle 14 nicchie, statue di gesso, fattura moderna e di nessun pregio artistico.

N. 15. *Questo si è una gran camera in volta a bolte, tutta lavorata di stuchi, senza pittura alcuna, il volto compartito a quadri grandi con varie historie di rilievo, sotto vi è dui frisi, l'uno sopra l'altro, ne li quali vi sono il modo et ordine come li Romani andavano a la guerra, posto tutti per ordine; in quello di sopra vi è tutta la fanteria, in quello di sotto vi è tutta la cavalleria; hogni qualunque cosa osservala secondo il modo antico, li vestimenti sono imitati simili a quelli della colonna Traiana.*

Questa stanza fu detta appunto *degli Stucchi*. Il Vasari scrive che questi bassorilievi furono eseguiti da Francesco Primaticcio e dal mantovano Gio. Battista degli scultori.

Pur troppo i mandati di pagamento pei lavori eseguiti al palazzo del *Te* sono, come ho già ricordato, un misero avanzo in confronto al tempo impiegato in questi lavori e ai molti artisti che li eseguirono; per ciò intorno a questi bassorilievi non posso offrire nessun documento.

C'è però un mandato di pagamento del 23 novembre 1527 per gli scultori M^ro^ Gio. Battista mantovano e M^ro^ Nicolò di Milano, che merita di essere riprodotto integralmente:

« Mag.^co^ dño Thesaurero general del Ill.^mo^ S.^r^ nostro, facia pagamento a M.^ro^ Zo. Baptista e M.^ro^ Nicolo schultori per aver fatto figure e foliami de stucho de varie sorte, fati in una camera del palazo novo del Te del Ill.^mo^ S. N. in la parte de dito palazo verso il gioco de la baleta de comissione del spectabile mes.^r^ Julio Romano superiore generale delle fabriche del Ill.^mo^ S. N. da cordo como el soprascrito a di 23 de novembre 1527.

« Primo. Zo. Bap.^ta^ schultore de havere per havere fatto tre istorie de stucho como figure a libre 5 de luna, monta L. 15. [2]

« Item de havere per havere fato dui tondi di stucho a soldi 37 e mezo luno, monta L. 3.15.

« Item de havere per havere fato dui trofei de stucho a lire 5 luno, monta L. 10.

« Item de havere per haver fato setti candeleri de

[1] G. Bottani, op. cit., pag. 30.

[2] *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., t. V, pag. 539.

[3] Lett. del march. al Malatesta a Venezia, 1526, 15 marzo.

[4] Lett. del Malatesta al marchese, Venezia, 1526, 26 marzo.

[1] Cop. lett., lib. 300. 1530, 15 luglio.

[2] Oggi la lira di Mantova è ragguagliata a circa 25 centesimi di franco. Ogni lira constava di 20 soldi, ed ogni soldo di 12 piccoli, o denari.

stucho a figure e foliami a soldi 30 luno monta, L. 10.10.

« Item M.ro Nicolo schultore de havere per una istoria de stucho in dicta camera con figure de varie sorta, monta L. 5.

« Item el dicto de havere per haver fato setti tondi de stucho a soldi 37 e mezo luno L. 13.

« Item de havere per haver fato cinque altri candeleri de stucho con figure e foliami a soldi 30 luno monta L. 7.10.

« Item de havere per haver fato dui altri trofei de stucho a libre 5 de luno monta L. 10.

« Item de havere per haver fato altri lavoreri de stucho monta L. 5 ».

In questo documento si legge che questi lavori di stucco furono eseguiti per una camera del palazzo *verso il giuoco della palla*. Questa località stava a mezzogiorno e si estendeva per tutto il muro che corre all'angolo estremo del palazzo alla sala segnata al N. 24. Il *camerone*, che è nell'angolo suddetto, e che fu dipinto con la favola dei *Giganti*, è designato dai documenti pel *camerone appresso al giuoco della palla*. La stanza più prossima a questa località dopo il *camerone* è certamente quella di *Cesare* (N. 16); ma i lavori di stucco che si leggono in questo documento non possono corrispondere che a quelli della volta della stanza degli *Stucchi*.

I due bassorilievi che girano l'un sopra l'altro intorno a questa stanza rappresentano, secondo il Vasari, *una marcia di soldati romani imitanti quelli della colonna Traiana;*[1] lo Strada scrive pressochè lo stesso, e nessuno di loro ricorda che in questi fregi si debba ravvisare *il trionfo dell' imperatore Sigismondo*. A me pare che il loro silenzio sia da tenersi in molta considerazione.

Questi bassorilievi furono incisi e pubblicati da Pietro Sante Bartoli con le note dell'antiquario G. B. Bellori nel 1680, che intitolò: *Sigismundi Augusti Mantuam adeuntis profectio ac triumphus*.[2] Il Bottani, sulla scorta di questa incisione, fu, si può dire, il primo che scrisse *rappresentare questi fregi il trionfo dell' imperatore Sigismondo*, volendo con ciò ricordare l'ingresso trionfale che fece questo imperatore in Mantova nel 1433 e l'esaltazione a marchese di Gio. Francesco Gonzaga fatta dall'imperatore stesso

È ben vero che nel fregio inferiore, e precisamente sopra la porta che mette nella stanza di *Cesare*, vi è un valletto, o scudiero a capo scoperto, che segue immediatamente a cavallo l'imperatore, e porta una *targhetta* con sopra lo stemma imperiale dell'aquila con due teste, sormontata da corona, il che verrebbe a confermare che con quel trionfo romano si volle alludere al trionfo imperiale di Sigismondo nel 1433. Non si può pensare che all'aquila romana siasi più tardi sostituita la bicipite, ma il silenzio del Vasari e dello Strada, che pur conosceva la storia della sua città, ne può far nascere il dubbio.

N. 16. *In questa camera nel mezzo del cielo vi è l'historia dipinta como Julio Cesare dopo aver vinto Pompeo Magno li foron portate tutte le sue scrillure e scrigni con lettere, e Cesare non le vol vedere, ma comanda che siano abrusiale, e così li soldati melle a eseculion il comandamento dell' imperatore. Più a basso d'hogni intorno vi sono alcune statue d'imperatori collorile a olio, e fra l'una e l'altra vi sono dui tondi collorati con historie. Nelli canti vi sono alcune arme del ducha con figure di stucho. Tutto il volto si è lavoralo di compartimenti pur de stucho, dipinti et adorati.*

Gli artistici lavori che si ammirano in questa stanza, che fu detta *di Cesare*, corrispondono perfettamente alla descrizione dello Strada, ma i documenti mancano per affermare ch'essi furono per la maggior parte eseguiti dal Primaticcio, come comunemente si crede.

N. 17. *Un gran camarone tutta una volta senza veruna cornice e ornamento, nel quale parlando uno sotto voce in un cantone, l'altro, che è per opposito di rincontro con l'orechia al muro, tutto intende e quantunque non li sia propinquo et a canto nulla puote intendere. Certo invention singulare.*

In questo camarone nel mezzo del volto vi è dipinto in scurcio il palazzo di Jove, più basso lui e Junone, li quali hanno convocato a consilio tutti li dei, mostrandoli la gran superbia di giganti fracassati. Maraviglioso spetacolo et terribile a vedere. Questo si è tutto dipinto di man di Rinaldo, il quale nel collorire sopravanzò tutti li pittori del suo tempo, e li disegni proprii del volto di man di Julio sono nelle mie mani.

Questi disegni di man di Giulio, come altri che lo Strada scrive di possedere, oggi, come ho accennato fin da principio, non si trovano più nella biblioteca Imperiale di Vienna.

Che i maravigliosi dipinti che stanno in questo *camerone*, rappresentanti la favola dei Giganti, siano stati eseguiti da Rinaldo, come scrive lo Strada, è ampiamente provato da un documento del 4 agosto 1534, già pubblicato dal D'Arco nella sua storia di Giulio Pippi romano.

Se non che è da osservare che prima della seconda venuta a Mantova dell'imperatore Carlo V — novembre 1532 — il pittore Fermo da Caravaggio eseguì in questo *camerone, il tempio di Giove in prospettiva con colonnelli, balaustre e cornisamenti.*[1] Dal che si potrebbe argomentare che *il tempio di Giove in prospettiva* forse eseguito dal Caravaggio anzichè da Rinaldo, come è affermato nel citato documento del 1534.

[1] *Le opere di G. Vasari*, cit., t. V, pag. 539.

[2] D'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi romano*, pag. 36, nota 4ª. Mantova, 1838.

[1] Maud. di pagam., 1532, dall'8 maggio al 30 settembre, pubbl. dal D'Arco, op. cit., docum. N. 13.

Ma questo dipinto non fu eseguito che per la venuta dell'imperatore, al quale il duca Federico desiderando mostrare in qualche modo finita anche la volta di questo *camerone*, avrà ordinato al Caravaggio di dipingere *il tempio di Giove;* ma poco dopo fu guasto e rifatto da Rinaldo, come lo prova quanto si legge in fine del citato documento del 1534. ...*per tirar via li ponti quando lo imperatore venne a Mantoa per ornare el dicto camarone, el qual non era finito de depingere, et el dicto lavorero è sta guasto el facto più bello...* [1]

Resta quindi confermato che tutto quel *maraviglioso spettacolo* fu dipinto da Rinaldo mantovano. Per altri documenti veniamo a conoscere che i lavori di complemento, *paesi e montagne,* furono eseguiti dai pittori Luca di Faenza e Fermo da Caravaggio nel 1534.[2]

Appunto in quest'anno furono ultimate tutte quelle splendide ed artistiche ornamentazioni che ancora si ammirano in queste sale del palazzo del *Te,* quantunque in esse si abbiano, pur troppo, a deplorare non poche e gravi avarie per le vicende a cui soggiacque questo grandioso monumento d'arte.

N.i 18, 19, 20 e 21. *Pitture di varii groteschi con figure et historiette di stuchi messi a oro con animali rari, uccelli e simili belle galantarie molto vaghi a vedere. Questi camarini sono fatti per ritirarsi.*

Essi sono situati a mezzogiorno e vi si entra dalla stanza dei *Giganti.* I documenti designano questi *camerini* per quelli che erano appresso al giuoco della palla, il quale, come ho già detto, estendevasi dal muro esterno che corre dall'angolo della stanza dei *Giganti* alla *loggia* segnata al N. 24.[3]

Il Bottani scrive: « Delle altre camere che restano all'opposta parte del palazzo, passato il cortile, hanno qualche merito perchè usciti dalla scuola di Giulio, ma la brevità che ci siamo prescritta nei punti di minor interesse ci obbliga a sorpassarli ».[4]

I documenti m'offrono l'opportunità di precisarne almeno due di questi *camerini,* e cioè quelli che stanno immediatamente vicino alla stanza dei *Giganti,* segnati coi N.i 18 e 19.

Il primo camerino, la di cui finestra guarda nel cortile del palazzo, ha la vôlta fatta *a crociera* e a questa vôlta gli stuccatori M.ri Biagio e Andrea de Conti fecero *i compartimenti de rilievo stampato con fogliami a varii modi di edera fatti de rilievo a mano.* I pittori Luca di Faenza e Gerolamo da Pontremoli dipinsero *i groteschi in campo bianco a colori diversi con figure di puttini, varii animali e fogliami diversi.*

Il secondo camerino, con la finestra a mezzogiorno, ha la vôlta ottagonale, e i suddetti M.ri Biagio e Andrea ornarono *i compartimenti della volta a rilievo stampati con foglie fatte a mano, e la cornice ricorrente a torno all'ottagono, stampata di taglio di rilievo.* Così pure i suddetti pittori, Luca e Gerolamo, dipinsero i *groteschi della volta in campo d'oro e in campo bianco.*[1]

Questi camerini, il primo con la volta *a crociera* e il secondo *ad ottagono,* conservano ancora i dipinti e gli stucchi quali sono indicati dallo Strada e nei suddetti documenti.

Degli altri due, segnati coi N. 20 e 21, i documenti non mi offrono notizie, ma quello piccolo (N. 21) che doveva essere un camerino da bagno, ha la vôlta dipinta a grotteschi e ben conservata.

Quello segnato col N. 20 è di recente trasformazione.

A questi camerini seguono due camere, così dallo Strada descritte:

---

[1] Mand. di pagam., 1533, dal 2 ottobre al 31 dicembre. ...a M.ro Andrea de Conto stucher per haver lavorato de stucho la volta duna camerina che è apresso alla camera dei giganti, dal canto del giocho de la baleta, qual volta è facta a otti facie e lavorata de varii partimenti de relevo stampato de stucho como alcune folie facto a mane. ...a M.ro Benedecto Bertildo dito pretino per haver aiutato M.ro Biaso de Conti a stampar certe cornice in de camerini che sono a presso al camarone de li ziganti...

1534, dal 2 gennaio al 28 marzo. ...a M.ro Biasio de Conti stucher per haver lavorato a stampar le camare de rilevo de stucho che sono ne li partimenti de la volta de un camarino che è verso il giocho de la baleta a presso a un camerino che è voltado a otti facie...

1534, dal 2 gennaio all'11 aprile. ...a M.ro Andrea de Conti stucher qual ha lavorato a far in parte de li partimenti de rilevo stampati de stucho ad una volta facta a schiso de un camerin facto de novo verso il giocho de la baleta a presso a uno altro camarino che è contiguo a la camera de li giganti, e per haver facto un cornisonselo sotto dicta volta a schiso stampato de talio de relevo de stucho, e per haver facti certi cornisonseli socto le imposte de tucti quatri li peduce de la volta facta in crociera duno camerino che è a presso a dicta camara de li giganti, e per haver aiutato a fare in parte de li foliami de relevo facto a mano che sono sopra a li dicti cornisonselli ne le imposte de dicta crocera, e per haver aiutato a fare in parte de certi frisi de foliami de hedera facti de rilevo a mano ne li partimenti de dicta crozera...

Dal 2 ottobre 1533 al 19 settembre 1534. ...a Lucha de Faientia dicto figurino depintor per haver lavorato a depinger la volta a otti facie de un camerino a presso la camera de ziganti, quale è depinta de grotescho in campo doro e in campo biancho, e per haver facto uno quadro de grotescha nel camarino facto in chrociera...

1534, dal 22 febbraio al 28 novembre. ...a Lucha de Faentia depintore per haver lavorato a depingere certi groteschi in campo biancho ne le faciate de uno camarino che è alla volta a otto fatie...

1534, dal 9 marzo al 28 novembre. ...a M.ro Jeronimo da Pontremoli depintore qual ha iutato a depingere una volta facta in crociara a presso el camerone de li giganti, e dicta volta è depinta de grotescha e varii animali e foliami, e per haver iutato a dipingere in le faciate duno altro camarino che ha la volta a otti facie e a presso al dicto, e dicta faciata sono depinto de li medemi groteschi...

[1] Mand. di pagam., 1534, 4 agosto, pubbl. dal D'Arco, op. cit., docum. n. 16.

[2] Mand. di pagam., 1534, dal 15 aprile al 25 settembre; dal 2 ottobre 1533 al 19 settembre 1534. ...pagam. a Firmo de Caravazo depintor, per haver aiutato nel camarone de li giganti a depingere de queli paiesi e montagni. ...pagam. a Lucha de Faienza depintor per haver aiutato nel camarone a depingere de queli montagni...

[3] Magis. Cam., B. I, 46: 1640, 10 gennaio. ...Il loco dove era il gioco della balla sul Te si trova di presente tutto disfatto, che non ha se non le muraglie...

[4] G. Bottani, op. cit., pag. 55.

N.i 22 e 23. *Due camere, nelli frisi vi sono varie historie collorite e di stuchi con groteschi, ornate parte stuchi e parte dipinti.*

In queste due camere si conservano ancora alcuni degli stucchi a figure nei fregi, ma l'insieme non corrisponde alla descrizione dello Strada per essere state queste camere più tardi restaurate.

Queste sei camere venivano a formare un solo appartamento con le stanze dei *Giganti*, di *Cesare* e degli *Stucchi*.

N. 24. *Loggia della medema grandezza della di rincontro, ma non è finita, nè anche involtata.*

Per cui è da ritenere che intenzione di Giulio fosse di ridurla alla stessa guisa di quella rimpetto, segnata col N. 9.

Più tardi dev'essere stata ridotta a sala, avendo il soffitto a quadri lavorati in legno, ma detoriorata e ad uso di magazzino.

N.i 25, 26, 27 e 28. *Non sono queste camere dipinti perchè servivano per la famiglia di uffitiali.*

Più tardi devesi aver pensato di ornarle, perchè quella segnata col N. 25, che ha la finestra che guarda nel cortile del palazzo, ha il soffitto dipinto a figure abbastanza bene conservato.

Anche queste quattro stanze sono usate per magazzino, ma sarebbe da desiderarsi che quella dipinta e lo stanzone, o sala suddetta, fossero sgombrate e mostrate al forestiero che visita il palazzo.

N. 29. *Questa si è una gran cucina, su questo cantone.*

N. 30. *Il tinetto privato per li uffitiali.*

N. 31. *Il tinello publico.*

Non vi andava pittura alcuna.

Qui finisce tutto il palazzo d'hogni intorno.

III. La descrizione del palazzo è finita, ma lo Strada comincia quella dei giardini, ricordando egli dove erano situati e quali dipinti ne ornavano le muraglie.

N. 32. *Un gran giardino bellissimo posto in pianta de la parte verso tramontana, a questa parte si è la città di Mantua; vi sono alcuni giardini reservati, li quali sono dui, fra l'uno e l'altro nel mezzo vi è una bellissima loggia, ma non è involtata. Da li capi vi sono abitationi per il giardiniere.*

Questo giardino stava quindi fra la facciata del palazzo, verso Mantova, e la strada che oggi corre parallela alla facciata stessa. Della *loggia*, che lo Strada scrive che non era *involtata* e che stava fra i due giardini segreti, non rimane nessuna traccia.

Questi giardini non sono ricordati da nessuno di coloro che si occuparono del palazzo del *Te*, soltanto nella *pianta* del Bottani figura tracciata la muraglia che doveva essere quella che chiudeva il giardino grande coi due riservati.

Questa muraglia è segnata dallo Strada col

N. 33. *Si è la facciata del giardino da l'un capo a l'altro.*

N. 34. *Una facciata delle teste di uno de li giardini secreti o riservati. Il nichio si è tutto lavorato di stucco con le figure, quelle che sono dalle bande sono fiumi coltoriti.*

Fu il pittore Mro Luca di Faenza che nel 1533 dipinse questa facciata *con una prospettiva a paesaggio con figure.* [1]

N. 35. *Simil giardino al signato di N. 34, ma questo non è dipinto.*

Nella *pianta* del Bottani, all'estremità del palazzo, a tramontana, c'è un fabbricato che a mezzogiorno confina colla peschiera. Il fabbricato sussiste ancora, non così i dipinti e gli stucchi che ne ornavano le stanze, essendo esso già da tempo usato per magazzino. Lo Strada però ce lo fa rivivere insieme ad un altro giardino segreto che stava sulla fronte del fabbricato e che doveva servire per questo appartamento, nel quale potrebbesi comprendere la sala dei *Cavalli* e le stanze di *Psiche*, dei *Venti* e di *Fetonte*.

Le quattro stanze formanti parte di questo fabbricato sono le seguenti:

N. 36. *Un camerino ma non è dipinto.*

N. 37. *Una camera, sopra il volto tutto dipinto d'un canucciato con uve e puttini che giocano in sieme, collorili di man di Rinaldo.*

Infatti nel 1531 Rinaldo dipinse *due quadri di puttini grandi del vivo, e sono due dei quattro quadri che sono nella volta della camera grande che è presso il giardino segreto.* [2]

N. 38. *Una camera, nel mezzo una historia in scurcio, varie donne che tengono l'impresa del ducha, nelli quattro cantoni sono pitture.*

N. 39. *Tutto il volto di questo camerino è dipinto con varii animali e grotesche.*

Lo stuccatore Mro Andrea de Conti ornò di stucchi la volta di questo camerino. [1]

All'estremità del fabbricato vi erano due loggette, delle quali non vi è più alcuna traccia.

Lo Strada così le descrive:

N. 40. *Una bellissima loggietta dove sono colonne di pietre mischie orientali di grandissimo valore, pitture e stuchi beltissimi vi sono lavorati.*

N. 41. *Una bella loggiettina tutta lavorata di stuchi e pitture. Questa guarda sul prato volto verso levante. — Sono tre pezzi.*

Dal che si può stabilire che la prima loggetta prospettava il giardino grande del palazzo e la seconda

---

[1] Mand. di pagam., dal 2 ottobre 1533 al 19 settembre 1534. ...a M.ro Luca de Faentia depintore per haver depinto una faciata del zardino sechreto quala è depinta de una prospetiva de coloni lavorati de foliami e de varie zardini, arbori e paesi e figure e fontani tuti coloriti de fresco...

[2] Mand. di pagam., 1531, dal 12 aprile al 25 dicembre.

[1] Mand. di pagam., 1532, dal 5. gennaio al 28 giugno. ...a M.ro Andria de conti per haver lavorato de stucho al palatio del te a la volta de uno camarino che è verso Mantua a presso el giardino sechreto...

il prato, cioè la parte esterna fra tramontana e levante, che era tutta una grande prateria.

Anche questo fabbricato aveva, come dissi, di fronte un giardino, detto anch'esso *segrelo*, e così dallo Strada descritto:

N. 42. *Un giardino secrelo per servilio di questi appartamenli, qual d'hogni intorno e nelle facciate bellissimi compartimenli di figure, di sluchi con groteschc e termini, fra li quali vi sono le fabule di Esopo, l'una dipin'a, l'allra lavorata di rilievo, vi è slucho. — Si è un pezzo.*

Lo Strada chiude la sua importante descrizione così:

Questo è il palazzo secondo la pianla di man di Giulio quale lengo a presso di me. Vi andava un altro edifilio, altrellanto, che faceva un quadro perfetlo, dove era lutlo il servitio che apartiene a una Corte di un gran principe.

Parrebbe da quanto scrive lo Strada che fosse intenzione di Giulio di costruire un altro corpo di fabbriche per servizio, o a comodità della Corte. Ma forse egli avrà voluto alludere ai due fabbricati che già stavano in fondo, a levante, a destra e a sinistra del giardino grande, e cioè all'appartamento detto *della Grotta* e a quello oggi ridotto ad abitazione del giardiniere; i quali fabbricati, congiunti coi muri laterali del giardino stesso, vengono appunto a formare un altro *quadralo,* come scrive lo Strada. Infatti, egli, dopo aver descritto la *grande loggia,* segnata col N. 14, scrive: *... un ponle sopra la sudella peschera che si congiunge con il giardino, nel quale è varii e bellissimi edifitii.* Questi edifici non possono essere che i suddetti, perchè è fuori di dubbio che essi sono dell'epoca di Giulio romano. [1]

Pur troppo per la guerra di successione al ducato di Mantova del 1630, e per quelle combattutesi nel territorio mantovano nei primi anni del seguente secolo, fu questo palazzo più volte ridotto a caserma, e con quanto danno delle preziose opere d'arte che ho ricordato in questa illustrazione è facile immaginare. Tuttavia la continua vigilanza usata per oltre 40 anni dal custode Antonio Menabeni seppe, più che potè, preservare dalla licenza militare tutti quegli appartamenti, e il Governo austriaco ne riconosceva tale merito col ricompensarlo nel 1725 di un orto e di certo terreno ad esso adiacente. [2]

Non è però escluso con ciò che molti di quei dipinti non abbiano sofferto per le soldatesche ivi accasermate, se lo stesso Governo nel 1728 si prese cura di farlo completamente ristaurare, facendo anche ritoccare alcuni dei dipinti, come lo attesta il cronista contemporaneo Federico Amadei. [3] Il Cadioli ancora nel 1763 deplorava le irreparabili ruine a cui soggiacque questo palazzo per la militare licenza, movendone acerbo rimprovero a chi incombeva la custodia di quei preziosi avanzi.

Oggi questo grandioso monumento d'arte è di proprietà del Municipio di Mantova, il quale ne cura gelosamente la conservazione.

IV. Se mercè la descrizione del nostro concittadino Giacomo Strada ho potuto far rivivere tutto questo palazzo in ogni sua parte, per un inventario del 1655,[1] che riproduco integralmente, farò conoscere gli oggetti d'arte preziosi che, ancora in quest'epoca di decadenza della Corte dei Gonzaga, ornavano le principali stanze di questo loro palazzo di delizie.

A dì 29 Xbre 1655.

Nota delle robbe che si rilrovano nel palazzo del Te, come, argenterie e scrillorij. [2]

1. Nella camera di Psiche.

Due scrittorij d'ebano figurato d'avorio con figure et animali, sopra a due piedi neri incornisati. [3]

Una scrivaniglia d'argento et oro con una fortuna corricata con una bandiera indorata sopra con quattro angelini sopra li cantoni. [4]

Un orologio con un orso et una figura d'un cacciatore che batte il tamburo, di rame indorato col suo piede simile.

Un altro orologio con un leone di rame indorato sopra un piede d'ebano con rosette d'argento.

Una cassettina di tartaruga coperta d'argento con sopra un cavallino d'ottone sopra dorato.

Due belliconi — tazza grande — a forma di cappe col piede d'una figura di sirena che li sostiene per ciascheduna con sopra un puttino marittimo d'argento indorati.

Una cassettina di tartaruca lavorata con fogliami d'argento sopra un piede di legno indorato miniato a fogliami d'oro con un cavallino d'ottone indorato sopra detta cassettina.

Quattro vasi d'argento sopra detti scrittorij con il corpo lavorato a fogliami, con le maniccie a scartozzo con suoi fiori finti.

Un coffanino di tartaruca segnato d'argento con quattro balline che la sostentano, con compartimenti verdi e rossi, con fogliami d'argento, con legate dentro diverse pietre.

2. Nella camera contigua a quella di Psiche (*dei Venti*).

---

[1] D'Arco, op. cit., pag. 49.

[2] Magis. Camer., B. I, 46: 1725, 8 giugno.

[3] T. IV, pag. 582, ms. presso l'Arch. Gonz.

[1] Magis. Camer., B. b., II, 1655.

[2] Gli schiarimenti che si riferiscono a questi *scrittorii* li debbo alla gentilezza del signor conte L. A. Gandini, che in tali studi è senza dubbio di speciale competenza, e gliene porgo pubbliche grazie.

[3] Dalla forma con cui sono descritti questi *scrittorii* si dovrebbe intendere che fossero due tavoli aderenti al muro, sui quali erano posti i sopramobili.

[4] Questa *scrivaniglia* doveva servire puramente a scrivere, a guisa di leggio o cassettina trasportabile.

Due tavolini d'ebano intersiati con fogliami et una rosa nel mezzo con sopra due scrittorjj di tartaruca con tre figure per ciascheduno, in piedi, e sei altre sopra corricate per ciascheduno. [1]

Una cassettina di tartaruca guarnita con fogliami d'argento indorati con lavori di puttini.

Uno specchio di tartaruca con le cornici di tartaruca con quattro mascheroni per cantone d'argento.

Un tavolino d'ebano intersiato di avorio a fogliami con una stella nel mezzo.

Uno scrittorio d'ebano intersiato con fogliami d'argento con sopra un altro scrittorio d'ebano ornato di sei figure d'argento et una cassettina con sopra un cavallino d'ottone indorato. [2]

Una sottocoppa grande fatta a cinque cappe con nel mezzo un lumagotto indorato d'argento.

Un'altra sottocoppa più piccola simile d'argento.

Un quadrettino con l'effigie del Bambino Giesù, con cornici indorate, ornate con rosettine di diversi colori.

Quattro piedestalli piccioli di legno mezo indorati, con sopra quattro balle di marmo misto.

3. Nella camera dalle aquile contigua (*di Fetonte*).

Un tavolino d'ebano intersiato d'avorio a fogliami con sopra un orologio fatto a vaso con due mostri uno grande nel mezzo et uno picciolo nel mezzo d'una torre picciola, con un fiore, et due ale a fogliami d'argento con due altri nel piede picciolo di argento sopra dorato et sopra un piedestale d'ebano, et sotto tre balle schizze assai grandette de metallo argentate, et tre più piccioline.

Due sottocoppe d'argento lavorate col bollino a fogliami indorate.

4. Nella camera dei trionfi di Cesare (*degli Stucchi*).

Tre tavolini di marmo di pasta mista, lavorati a fogliami et con i puttini nel mezzo, et sopra i suoi piedi di legno, e sopra essi tavolini due scrittorii di legno nero e tartaruca con fogliami d'ottone con quattro aquile sopra le balaustre, con un Ercole simile nel mezzo per ciascheduno con suoi pomi indorati, e manicce d'ottone indorate fatte a mascheroni et arpie, e sopra quattro piedestallini mezzo indorati con sopra quattro balle di paragone.

Due specchij con cornicioni doppij di tartaruca schietti.

Una cassettina di tartaruca et ebano con sopra uno scrittorio di ambra figurato con più sorte di figure, con ornamento alle serrature d'argento indorate con candelloti simili d'ambra.

Una panirolina d'argento smaltata.

Due vasi d'argento a sei bocche con lavori di fogliami et animali marittimi con le manicie ad arpie.

5. Nella camera delli cartelli (*di Cesare*).

Due tavolini di legno nero intersiati di ebano et avorio con sopra due scrittorij d'ebano et tartaruca con figure tre d'Ercole, due vasi e due puttini d'ottone indorati con i cantoni similmente lavorati con sue manicie simili, et sostenuti ciascheduno da due pantere d'ottone indorate; et sopra essi due cassettine di tartaruca con dentro due specchi con manicie et ornamenti d'argento, e piedi quattro per ciascuno simili et quattro balle di paragone sopra suoi piedestalli di legno mezi indorati.

Un quadrettino con l'effigie della Madonna con cornici indorate ornate di rosettine di diversi colori.

Un quadro grande con l'effigie di Lot, con cornici grandi intagliate et indorate.

Due quadri, sopra gli ussi, di paesi incorniciati di nero con un friggio d'oro.

6. Nella salla de Giganti.

Un tavolino di marmo a ballaustro con sopra un tabernacolo d'ebano con collonati di cristallo di monte con capitelli et vasi d'argento indorati, con quattro piedi di leone, et sopra, vintiun vasi di christallo di monte legati con manicie d'argento indorati, e suoi fiori d'argento, con diversi altri ornamenti di cristallo incastrati in argento sopra indorato.

7. Nel camerino contiguo alla detta sala dei Giganti.

Due tavolini di legno nero coperti tutti di argento lavorato a diverse figure, compagni.

Due altri tavolini di legno con ornamento nei cantoni d'argento, e suoi scrittorij compagni coperti di lastre d'argento simili.

Quattro coffanetti simili.

Due specchii simili.

Due specchij a otto faccie incornisati con specchii trentadue per ciascheduno a diamanti.

Un quadro con sopra la ruina di Sansone incornicciato, con quattro ligacij indorati.

Un altro incornisato simile con sopra un effigie d'un Pittore, di Venere et prospettive diverse.

Un quadro con cornici indorate e lavorate a ottangolo con sopra sei amorini.

Due quadrettini con cornici indorate, a paesi.

8. Nella camera contigua alla detta sala.

Due tavolini di noce con suoi ferri lavorati a fogliami, et sopra due scrittorij di legno con simili ornamenti, et sopra quattro balle di paragone sopra suoi pedestalli di legno mezzo indorati.

Una cassettina d'ottone indorata, da orologio con sei mostre.

Un bellicone — tazza grande — d'argento indorato sopra un molino con quattro ruote.

Due quadri a paesi sopra gli ussi.

---

[1] Questi *scrittorii* che stavano sui tavolini sono da considerarsi come sopramobili al pari della *scrivaniglia* ricordata prima.

[2] Qui lo *scrittorio* figura come tavolo e come sopramobile. È quindi da ritenere che chi stese quest'inventario usasse indifferentemente la voce *scrittorio* per il mobile fisso sul quale si scriveva e per l'oggetto asportabile, leggìo, cassettina o altro, contenente quanto abbisognava per scrivere.

9. Nella camera dei rosoni contigua alla detta sala.

Un tavolino d'ebano intersiato d'avorio con sopra un specchio grande con cornici doppie di legno nere, et sopra i suoi ornamenti a vasi d'ottone sopra dorati.

Una cassettina d'argento con suo calamaro et spolverino d'argento.

Una panirola d'occhi di pavone a otto faccie trasforata con scudetto nel mezzo.

Una panirola tonda d'argento trasforata e lavorata a cappe, maschere et animali marittimi.

Un tavolino di legno nero tutto intagliato a fogliami, con sopra uno scrittorio alto e grande di legno lavorato con fogliami, con quadrettini di madreperla miniati, con diverse figure, sopra sei balle di legno inargentate.

Una fruttiera senza piede, d'argento a dodici faccie, lavorata con fiori diversi, parte indorati e parte no.

Un'altra simile lavorata a fogliami con due figure d'huomini in piedi.

Due quadri di paesi con cornici nere, sopra li ussi.

10. Nella sala verso il gioco da balla (cioè quella segnata al N. 24 in pianta).

Quattro quadri sopra ussi con cornici nere miniate con tre frisi d'oro, con sopra frutti et animali da cucina.

Un tavolone da lavoro di marmo diverso di pietre intagliate et intersiato con diverse pietre.

11. Nella camera contigua (quella segnata col N. 25, che ha ancora la soffitta dipinta).

Quattro quadretti a battaglie con cornici nere.

Un altro simile a paese.

Un altro quadro grande sopra un uscio con l'effigie di diversi cacciatori et cavalli, con frigio indorato.

Un altro quadro con sopra un paese, simile.

Un altro quadretto con sopra un paese.

Un quadro con l'effigie d'una madonna sopra il velluto.

12. In un camerino (probabilmente quello segnato col N. 26).

Un orologio con il leone di S. Marco, di legno.

Una spinetta con cinque figure, che suona per se stessa, et esse figure ballano.

Un tavolino di noce intersiato d'avorio.

Un scrittorio con instrumenti matematici e geometrici diversi.

Una balla di bronzo intaglià con diversi fogliami et figure, con sopra la figura di Vulcano, sostenuta detta balla da quattro piedi di leone.

Se tanta e così preziosa era la suppelletile degli oggetti d'arte che ornavano queste stanze nel 1655, quale sarà essa stata nell'epoca splendida e fastosa del duca Federico Gonzaga!

Stefano Davari.

Sculture in legno della chiesa dei Sette Dolori a Vigevano. — Per gentile condiscendenza del presidente della Congregazione di carità di Vigevano posso presentare ai lettori dell'*Arte* riproduzioni di una di quelle opere che sono care a studiarsi e per sè stesse e per formarsi una immagine più completa della nobilissima arte lombarda del Rinascimento. Sono i residui di un grandioso altare in legno scolpito dipinto e dorato che è ora posseduto dalla Confraternita dei Sette Dottori di quella città: sono alcune placche a rilievo, una cimasa e sei statuette, le quali un giorno con molte altre parti dovevano formare un complesso magnifico del quale ci dà un'idea l'altare *del Presepio* della chiesa di San Lorenzo di Mortara, che purtroppo venne recentemente deturpato da uno sconcio restauro.

Forse anche questo di Vigevano doveva essere un presepio, come desumo da una statua di San Giuseppe, che si vede in un banale presepio moderno nella chiesa. Ma tutte le altre figure, come anche i bassorilievi e lo scheletro dell'altare, devono essere andate o sul fuoco o disperse, ed è da augurarsi che almeno quelle che qui riproduco siano conservate.

Il pezzo più grandioso è la cimasa, o timpano, dell'antico altare (Fig. 1): incorniciata da una ricca trabeazione e dominata da una figura dell'Eterno benedicente, tra due cornucopie, racchiude un gruppo di statuette raffiguranti lo *Sposalizio della Vergine;* i due sposi sono accostati dal sacerdote; giovanissima è la figura della Vergine; adulto, ancora virile, come in altre opere coeve, è San Giuseppe; ai due lati, in due gruppi assai mossi e vivaci, le giovani e i giovinotti in eleganti costumi, spezzanti per disdegno le verghe. La fig. 2 rappresenta il bassorilievo con la scena della *Visitazione,* pregevole tanto per le figure aggraziate che per il motivo architettonico, colle decorazioni consuete al Rinascimento, dipinte in oro sul fondo azzurro delle lesene.

Assai mossa e animata è la scena dell'*Adorazione dei Magi* (Fig. 3) col paesaggio caratteristico a rocce duramente intagliate, che si ravvisano anche nell'altra scena della *Fuga in Egitto* (Fig. 4) assai ben conservata, come anche è bene conservata la tavoletta di *Gesù fra i dottori* (Fig. 5) col giovanetto divino che dall'alto della cattedra parla ai vecchi interlocutori disposti intorno in varie pose, o seduti sui ricchi sgabelli decorati, o in piedi presso le pareti. I lettori troveranno alla prima numerosi confronti con queste sculture nella serie numerosa dei capolavori dell'arte lombarda, alcuno dei quali ha evidentemente inspirato l'opera del modesto intagliatore. Per quante ricerche io abbia fatto nell'archivio locale non mi venne fatto rintracciare una notizia sicura sull'origine di questo interessantissimo monumento; v'è solo una tradizione che parla di un maestro bergamasco, tradizione confermata da analogie numerose con altre sculture in legno della Lombardia, che ancora attendono di essere degnamente studiate.

L'intagliatore ha qui avuto in suo aiuto anche il

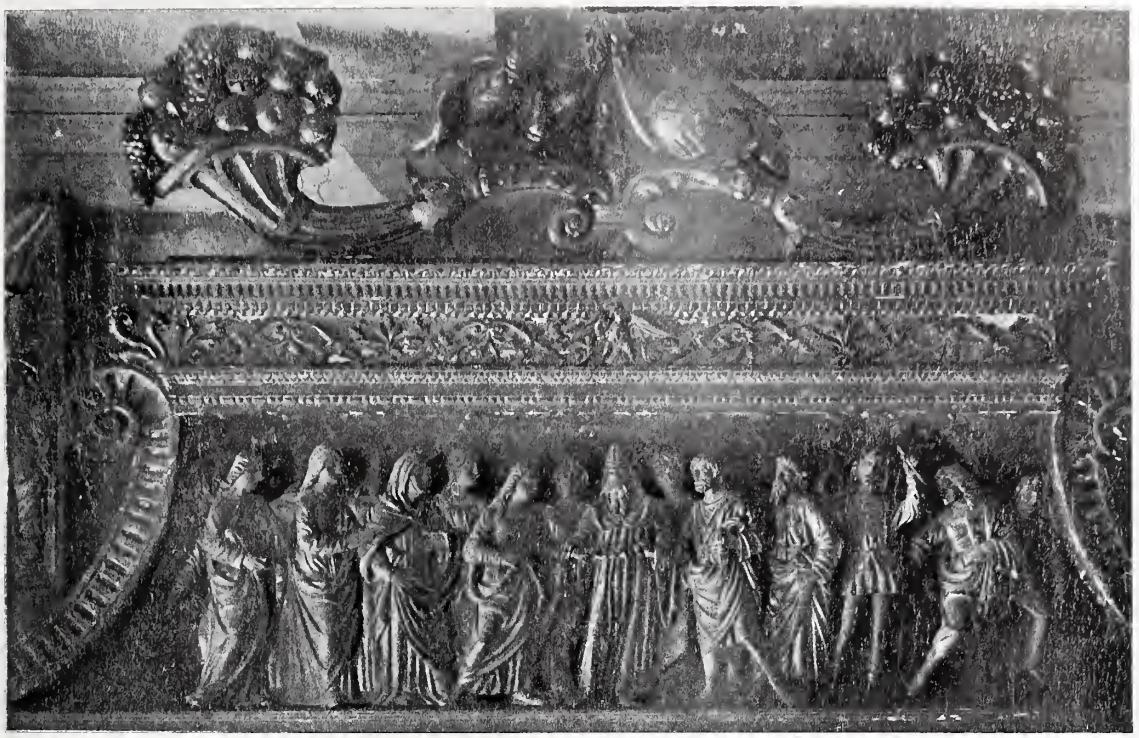


Fig. 1ª. — Lo Sposalizio della Vergine



Fig. 2ª. — La Visitazione

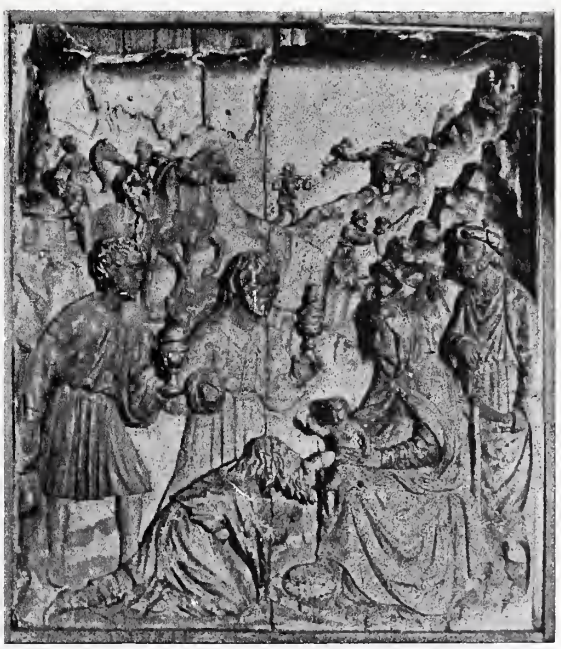


Fig. 3ª. — L'Adorazione de' Magi

plastico ed il pittore, giacchè sulla figura scolpita è steso uno strato di tela e gesso che ricevette le finezze dei lineamenti e del panneggio, e sul quale s'applicò più saldamente il colore. E questo aggiunse un vero



Fig. 4ª. — La Fuga in Egitto

fascino, che i secoli e l'incuria non hanno fatto svanire; è specialmente nella smagliante ricchezza dei vestimenti che si sbizzarì la fantasia dell'artista che forniva alla modesta chiesa di campagna un oggetto di arte che per squisitezza dell'ornamento doveva compensare l'umiltà della materia. Anche le 6 statuette dei profeti, che in origine dovevano stare in nicchiette disposte ai due fianchi dell'altare, come sono a Mortara, sono varie nelle mosse ed adorne riccamente di abiti rabescati e dorati (Fig. 6).

Per il tipo del paesaggio i nostri bassorilievi rammentano i più antichi degli scultori del Rinascimento



Fig. 5ª. — Gesù fra i dottori

lombardo, massime il Mantegazza, per la secchezza delle rupi, degli alberi contorti e tormentati; ma le figure dolci ed aggraziate hanno già il riflesso dell'arte del Cinquecento, alla quale epoca, ad onta di un certo grato sapore arcaico, dobbiamo riferire questa graziosa e poco nota opera artistica.

ANTONIO TARAMELLI.

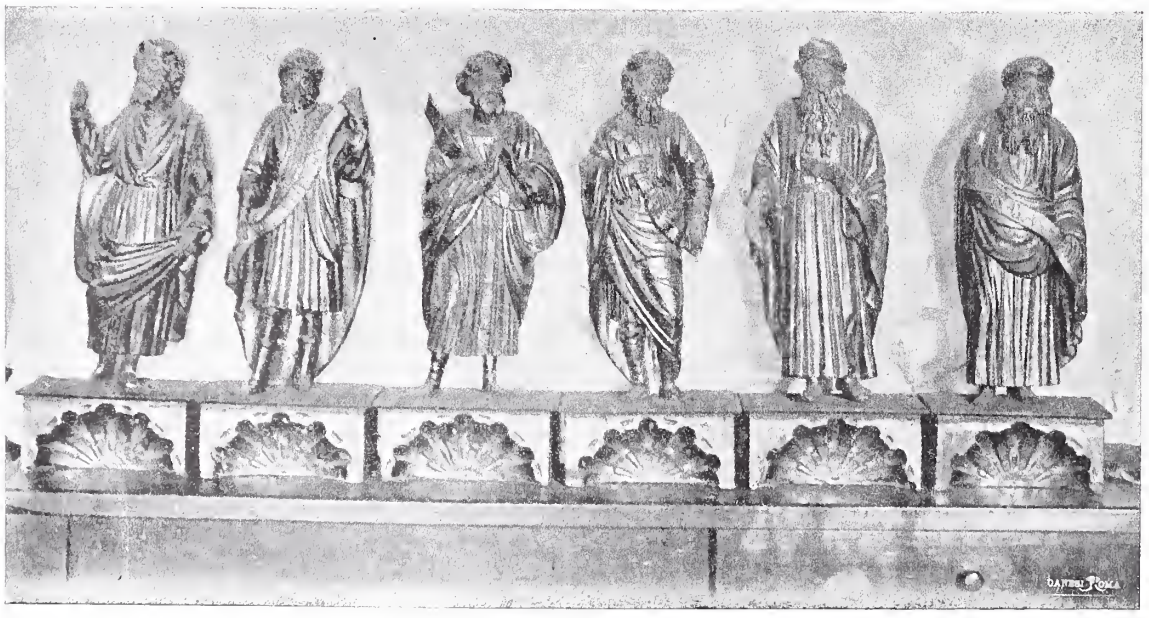


Fig. 6ª. — Statuette di 6 profeti

NOTIZIE VARIE.

Notizie di Lombardia.

Un affresco della vecchia scuola lombarda nella cupola della chiesa della Madonna del Monte sopra Varese è riapparso alla luce in occasione di restauri.

Il santuario, per tradizione e documenti, risale al di là del Mille. Le fondazioni ed il sottosuolo conserveranno probabilmente ruderi ed opere di così remota antichità: oggi l'opera più antica apparente è un altorilievo rappresentante la Madonna col Bambino, murato nel portico o vestibolo della chiesa e che reca i caratteri della scultura lombarda anteriore all'influenza pisana. Il fatto che una scultura così antica s'è salvata, addita certamente la venerazione di cui questa fu oggetto.

La statua di tutto tondo della Madonna col Bambino, che, avvolta in abiti sontuosi, si vede sull'altare maggiore entro ricco tabernacolo, non sembra anteriore al XV secolo.

La cupola della chiesa dai caratteri stilistici appare una costruzione di stile bramantesco eretta tra la fine del XV ed il principio del XVII secolo, forse di poco anteriore alla bella porta bramantesca del piazzaletto laterale che reca la data del 1532.

In uno dei lati del tamburo di questa cupola, in quello che guarda l'altar maggiore, è stato liberato da ridipinture ed alterazioni un lungo affresco, il quale però non solo non sembra tutto di una mano sola, ma neppure tutto dello stesso getto.

Nel mezzo si vede Cristo che porta la croce: ai lati stanno inginocchiate di profilo molte suore dell'ordine che fondò il santuario e che tuttora vi tiene un convento con clausura; ai lati estremi due angioletti sollevano una cortina. Sono adunque tre gruppi di opere di mano diversa e forse eseguite successivamente. Gli angioli nudi, bei putti ben disegnati e modellati con certa energia ed in color rosso-rame alquanto ruvido, ricordano la maniera mantegnesca. Le suore inginocchiate e vedute tutte di profilo, rammentan la scuola del Foppa, ma appaiono deboli di disegno e di espressione. Invece la figura ritta del Redentore che porta la croce è di uno stile severo e di un certo effetto patetico. È avvolto in una lunga e larga veste di color lillaceo dalle pieghe larghe e grandiose, ma di un fare cartaceo e di una durezza esagerata: il gran manto bianco svolazza. La testa, di espressione vivissima e, al pari delle mani, di disegno reciso, energico, concorda collo stile della veste. L'artista era senza dubbio della vecchia scuola lombarda che teneva l'insegnamento dalla padovana. Trovo grande affinità col *Cristo che riappare* della tavola posseduta dal generale conte Luchino del Mayno e che di solito si assegna al Bramantino, nel periodo della sua prima maniera. L'affinità assai stretta non mi induce però ad assegnargli senz'altro quest'affresco. La vecchia scuola lombarda di stile padovano ha continuato a sussistere durante ed oltre il periodo leonardesco, siccome prova la grande Crocifissione dipinta a buon fresco di fronte al Cenacolo di Leonardo, nel refettorio delle Grazie in Milano, e potrebbe darsi che



Parte centrale
dell'affresco recentemente scoperto

il Cristo della Madonna del Monte sia di uno di quei maestri ritardatari che opravano ancora al principio del XVI secolo.

Il Museo artistico municipale ed il Museo archeologico di Milano sono finalmente all'ordine nella loro nuova sede nel castello di Milano.

Com'è noto il Museo artistico municipale, sorto dopo l'esposizione d'arte industriale del 1874, era nel palazzo detto del Salone dei giardini pubblici e quello archeologico era nel palazzo di Brera. Il primo non poteva più rimanervi perchè l'edificio minacciava rovina, il secondo non aveva più modo di stare a Brera per deficienza di spazio.

Il castello, restaurato già in gran parte dietro i disegni e sotto la direzione dell'architetto Luca Beltrami, diventa la sede dei Musei e delle Istituzioni storiche ed artistiche milanesi. Nella Rocchetta sono stabiliti da un paio di anni la Società storica lombarda ed il Museo patrio dei fasti della indipendenza nazionale, detto il Museo del Risorgimento. Nel porticato terreno ha preso posto il Museo lapidario, cioè tutta la serie delle iscrizioni greche (poche di numero) e latine (numerosissime), cristiane, medioevali e di epoche successive che già erano a Brera nel Museo archeologico. L'ordinamento scientifico è dovuto al Consultore del Museo, l'archeologo Emilio Seletti, al quale andiamo debitori della recente pubblicazione del corpo delle iscrizioni cristiane.

Nei fabbricati della corte ducale vennero disposti a pian terreno il Museo archeologico ed al piano superiore il Museo artistico municipale.

Nel cortile fanno bella mostra un modello della fontana di Chiavenna di epoca sforzesca, dono dell'architetto Beltrami, la colonna del principio del XV secolo un tempo eretta nel piazzale che fronteggiava la chiesa di Sant'Antonio e poi trasportata nel castello di Belgioioso. La contessa Rachele Melzi d'Eril Corte ed i suoi due figli l'hanno concessa in deposito. Si ammira ancora nel cortile l'antica porta del Banco mediceo, meraviglioso *specimen* della scultura lombarda sotto la direzione fiorentina al tempo di Francesco Sforza.

Entrando nel Museo archeologico troviamo un immenso salone nel quale i consultori avv. Seletti e Alfonso Garovaglio hanno ordinato le serie preistorica, orientale (embrionale), greca, etrusca e romana. Questa è adunque la I sala; le serie preistorica e romana sono le più ricche e constano quasi interamente di oggetti e sculture rinvenuti in Lombardia.

Nelle sale successive II-X, onorato dalla fiducia e dell'incarico della Consulta e dei consigli dei signori marchese C. Ermes Visconti, dott. Gustavo Frizzoni, arch. Luca Beltrami ed avv. Seletti, ho ordinato le sculture lombarde del Medio evo e del Rinascimento. Con quel lungo studio, quelle esitanze e quell'alta soddisfazione che gli studiosi più di altri ancora possono comprendere, ho messo in pratica la classificazione e l'ordinamento che in una lunga serie di anni si è venuta maturando nella mia mente.

Riservando a momento più opportuno l'indicazione delle sculture di maggior importanza, sia dal lato storico, sia dal lato artistico, per ora mi limiterò ad indicare la distribuzione generale.

Nella II sala sono ordinate le sculture ed i frammenti decorativi ed architettonici dal primo riapparire dell'arte plastica in Lombardia, sotto il dominio dei Bizantini e dei Longobardi, sino al periodo della fioritura dei Comuni lombardi, epperciò sino alla fine del XIII secolo. In questa sala l'arch. Luca Beltrami ha ricomposto i bassorilievi che ornavano gli archi dell'antica porta detta Romana. Queste e le altre sculture consentono di studiare la formazione della scultura lombarda nel periodo romanzo.

La III sala è dedicata alle sculture di Balduino da Pisa e del tempo suo: è il periodo lombardo-pisano intorno alla metà del Trecento.

Nel portico di passaggio (IV) continua lo stesso periodo nelle sculture dei campionesi, che oprarono in tutta la seconda metà del Trecento e nel principio del Quattrocento, svolgendo lo stile pisano. Nel mezzo del portico sorge il mausoleo equestre di Bernabò Visconti, opera della stessa scuola che dotò Verona dei monumenti funerari degli Scaligeri.

La V sala (antica cappella della Corte ducale) accoglie le sculture lombarde della prima metà del Quattrocento, periodo che si può chiamare della scultura del duomo di Milano e del borgo di Castiglione di Olona. L'influenza pisana ha lasciato il passo a due influenze opposte: quella gotica d'oltr'Alpe e quella fiorentino-veneziana.

Nella VI sala, col tempo, saranno ordinate le sculture ed i frammenti del periodo della influenza diretta in Lombardia dei maestri fiorentini: siamo all'epoca (1450-1480) in cui Michelozzo, Filarete, Bramante ed altri crearono in Lombardia il vero rinascimento dell'arte architettonica e plastica. La vôlta di questa sala non essendo ancor liberata dagli intonachi e la sua decorazione pittorica aspettando ancora il ritorno alla luce, i ponti e lo stato del suolo non pavimentato non consentono per ora l'ordinamento della serie di sculture e di frammenti.

La VII sala, detta dei Ducali, dagli stemmi colossali della sua vôlta, presenta sculture della scuola di Donatello e, particolarmente, di quella che egli aveva fondato in Padova, donde gli scultori lombardi trassero una maniera del tutto nuova studiando a Padova ed a Venezia.

Questa nuova maniera (che è quella della decorazione della facciata della Certosa di Pavia) raggiunse l'apogeo con l'Amadeo e col Cristoforo Solari. Opere originali dell'Amadeo e dei suoi seguaci ed opere della

maniera del Solari sono per l'appunto classificate nella sala VIII detta delle Colombine.

La sala IX, che segue, è divisa in due parti: nella prima trionfa il Bambaja con i suoi imitatori. Della sua mano sono: il capolavoro di questo Museo, la statua giacente di Gastone de Foix e parecchie statuette destinate al suo mausoleo, e diversi bassirilievi, o meglio altirilievi di altri monumenti andati dispersi. Nello stesso comparto abbiamo pure la grande e bellissima tomba del vescovo Bagarato, opera del Fusina.

La seconda parte della sala accoglie una mescolanza di sculture delle epoche successive, e, tra queste, emerge una testa di bronzo che certo sarà in avvenire assai più ammirata e discussa di quanto noi sia stata sinora, la testa piena di vita e di espressione del divino Michelangelo, bronzo abbandonato dal suo autore allo stato greggio, immediato alla fusione, forse per alcuni difetti di questa, ma che ci rivela tutta la emozione, tutta la vibrazione di una creazione entusiastica. Già il Mongeri ed il Courajod avevano discusso della sua affinità col busto di Michelangelo, oggi al Museo del Louvre.

Finalmente la gran sala X è tutta riservata alle terrecotte, classificate cronologicamente e secondo la provenienza. La serie delle terrecotte di Cremona (e tra queste il gruppo della donazione Lattes) palesa tutta l'importanza della scuola artistica dei plasticatori cremonesi.

Al piano superiore, in immensi saloni che cominciano col n. XI, sono disposte le ricchissime raccolte del Municipio. Le maioliche e terrecotte, i vetri, i cristalli, gli avori ed i soffitti dipinti od intagliati sono nel salone XI. In quello a sinistra si trovano i lavori in metallo, i bronzi, le armature, gli arazzi e la ricca collezione delle monete di Milano. Nel successivo, le sculture e gli intagli in legno, i mobili, ecc. Ripassando pel salone XI si entra nella galleria della pittura moderna che conta parecchie opere bellissime del Faruffini, di Mosè Bianchi, ecc., e si ritorna all'arte antica, la quale occupa la sala d'angolo ed il vastissimo ultimo salone. La sala d'angolo è riservata ai disegni di maestri antichi raccolti dal senatore Giovanni Morelli che li lasciò al dott. Gustavo Frizzoni, il quale volle anticiparne la donazione al Museo. Infine viene la ricca raccolta di affreschi e dipinti in maggioranza lombardi e provenienti da edifici, chiese, conventi e raccolte di Milano, complesso ricchissimo di opere importanti per la storia della pittura lombarda.

L'ordinamento di questo Museo municipale è dovuto al suo presidente, il marchese Carlo Ermes Visconti, coadiuvato per le armature ed armi antiche dal nobile avv. Carlo Bazzero, per i disegni antichi dal dott. Gustavo Frizzoni e per i dipinti dal nobile Giovan Battista Vittadini.

I due Musei verranno inaugurati probabilmente nel venturo ottobre e formeranno tra tutti e due la storia della scultura, della pittura e delle arti industriali lombarde.

La questione della facciata del Duomo di Milano, alla quale ho accennato nel fascicolo dello scorso giugno, si va ingrossando. La fabbriceria continua i lavori preparatori e la stampa di ogni indirizzo combatte animosamente l'impresa. Le ragioni contrarie sono basate su varie considerazioni importantissime, quali la perdita prematura dell'architetto Brentano, l'autore del progetto premiato; lo stato incompleto a cui sono oggi ancora gli studî necessari, del che era pur convinto quel compianto artista; la mancanza di mezzi finanziari per eseguire anche una sola parte della nuova facciata, col pericolo di lasciare per secoli la fronte intaccata e mascherata dai ponti; la impossibilità che il progetto di un architetto defunto possa essere svolto da altri, trattandosi di opera così importante e personale; la bellezza sorprendente della parte inferiore della facciata attuale, sebbene di stile per nulla concordante con quello del Duomo.

A tutte queste ragioni evidenti parmi si abbiano da aggiungere quelle della importanza storica ed artistica dell'attuale facciata che nè la nostra generazione, nè la successiva potranno aver l'audacia di distruggere per sostituirvene un'altra che i tempi nostri e il *diapason* dell'arte nostra non consentono di creare in consonanza collo stile e coll'importanza del Duomo.

L'indirizzo attuale della scultura come potrebbe mai piegarsi, adattarsi a creare una decorazione nello stile del Duomo?

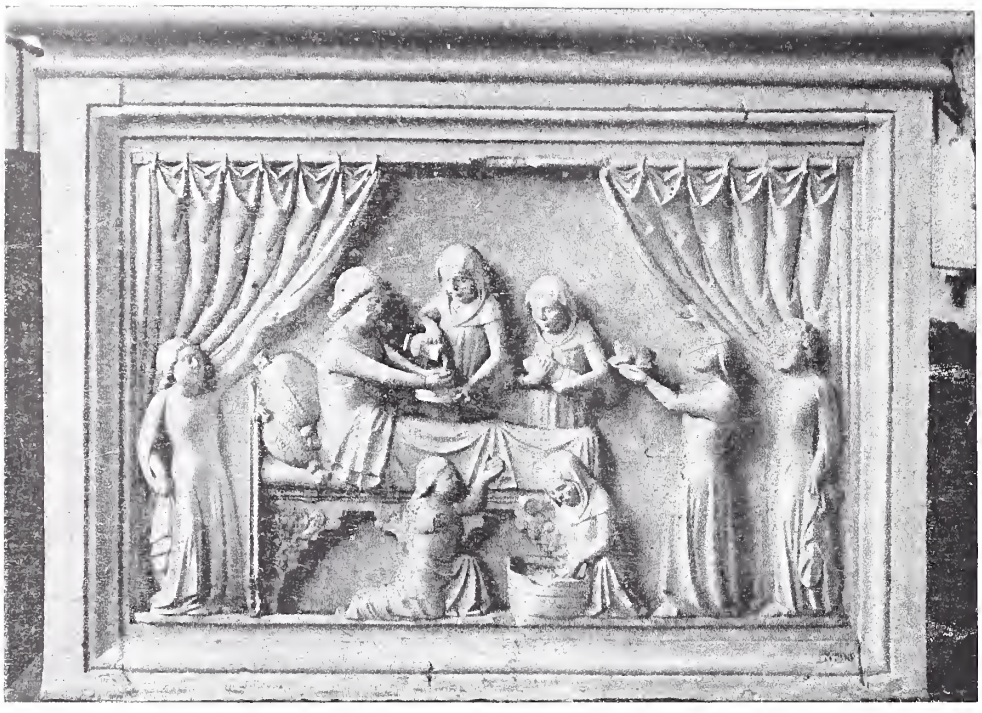
D'altronde i monumenti risultano quali i tempi e le generazioni li hanno creati, e quando sono di importanza storica ed artistica come l'attuale facciata del Duomo di Milano, l'alterarli, lo scomporli implica una responsabilità immensa dinanzi alla Storia.

GIULIO CAROTTI.

NOTIZIE DEL PIEMONTE E DELLA LIGURIA.

Nuovi oggetti nel Museo Civico di Torino. — Mentre Torino festeggia la tanto a lungo attesa inaugurazione d'un monumento d'arte moderna, quello di Vittorio Emanuele, opera di Pietro Costa, ed è intenta a preparare, insieme con grandiosi ricevimenti, il Museo del Risorgimento Nazionale, non trascura le proprie collezioni antiche e quei pochi monumenti del proprio passato. Al Museo Civico furono raccolti, per un insieme di circostanze fortunate, i calchi in gesso dei monumenti architettonici della terra barese, inviati da quel Comitato alla Mostra d'arte di Torino. Fu ancora accolto al Museo il bellissimo calco fatto dal Campi dell'altare quadrifronte che il dott. Sant'Ambrogio rinvenne a Carpiano e ritiene opera dei Campionesi, ed anticamente alla Certosa di Pavia.

I lettori dell'*Arte* conosceranno le dotte monografie dell'egregio amico Santambrogio, ma io non credo di far cosa discara presentando qui due riproduzioni di quell'opera d'arte sulla quale l'accennato scrittore d'arte desidera di attirare la serena discussione dei dotti. Ed eccolo per parte mia accontentato. Le due scene visibili delle due mie fotografie sono la *Nascita della Vergine* e l'*Incoronazione*, due scene d'una freschezza ingenua che non possiamo abbastanza ammirare. La brevità che mi è imposta da questo corriere non mi permette di intervenire qui nella discussione: solo esprimo il desiderio che anche tutte le altre opere



La Nascita della Vergine. Altare di Carpiano

d'arte dei Campionesi siano convenientemente riprodotte, in modo che siano possibili i confronti stilistici che soli debbono decidere nella controversia. Ai numerosi cenni di confronto che andò raccogliendo il Santambrogio mi permetto d'aggiungere un pallio di altare, ora nel Museo Civico Comasco, che per molti rapporti offre la più grande analogia col quadrifronte altare di Carpiano.

Nello stesso Museo Civico prese posto un frammento del chiostro del x secolo, rinvenuto nelle demolizioni del regio palazzo Carignano, e che doveva appartenere al duomo di Landolfo, che perdurò da quell'epoca sino alla costruzione della cattedrale dei Della Rovere. Nella stessa località in cui si rinvenne detto chiostro le demolizioni misero in luce vari strati del sottosuolo torinese, i quali dettero fatti interessanti più l'archeologo e lo storico che l'artista. Per cortese condiscendenza dell'Amministrazione della Real Casa, e per espresso volere delle LL. MM., fu concesso alla Direzione degli scavi di tener conto dei vari dati: sopra lo strato romano, ricco degli avanzi del teatro della colonia, sorgeva un cemeterio cristiano, con tombe composte di materiale romano, o con lastroni di pietre; i criteri epigrafici desunti da un'epigrafe con cornice ad intrecci porterebbero al VII od VIII secolo; superiormente si dispose il claustro Landulfiano, sostituito dai successivi ampliamenti della cattedrale e del palazzo regio.

Restauri a monumenti in Piemonte. — Difficoltà finanziarie gravissime si oppongono a che sia tradotto in atto il restauro della sagra di San Michele, la più splendida costruzione romanica del Piemonte, alla quale l'architetto Alfredo D'Andrade dedicò il suo studio e le sue cure. A rimuovere tali difficoltà e a procacciare i mezzi per un conveniente restauro si sta attendendo, per cura dell'Ufficio regionale, alla costruzione di un grandioso modello in gesso, del quale terrò informato il lettore, nella speranza di darne anche una fotografia.

E per trattenerci intorno ai restauri dei monumenti piemontesi dirò di quello della chiesa di Santa Maria di Rivolta di Tortona, una chiesa abbaziale del XIV secolo, con belle terrecotte, ed esempio notevole di quell'architettura monferrina che, con molta analogia della lombarda, lasciò notevoli esempi a Vignale, ad Alessandria, ad Alba, ecc.

Il palazzo di San Giorgio a Genova. — Dal Monferrato passiamo in Liguria, la cui capitale è

sempre più che mai all'altezza delle sue tradizioni. Ai voti espressi dalle più importanti associazioni cittadine in favore alla conservazione integrale del monumentale palazzo di San Giorgio, aggiungo anch'io il mio voto, spezzando una lancia contro coloro che vorrebbero far subire al palazzo una radicale trasformazione, sotto il pretesto di farne una sede conveniente per le Banche di commercio. Che sia possibile conciliare tale intento, nobile del resto e giusto, con un ragionevole restauro, sono lì a provarlo tanti altri edifici del nostro monumentale paese. A Genova i *loici ragionari* di chi solo mira al materiale guadagno, e dei portici di Sottoripa e di San Matteo, sussidiando largamente quelli del Duomo, di San Donato e di Santa Maria di Castello. È là nel chiostro antico che si conservano le opere di uno dei primi pellegrini dell'arte, che di Germania arrecò in Riviera i metodi della tecnica nordica, di Giusto d'Allemagna, che decorò mirabilmente quelle vôlte, purtroppo scolorite dalla terribile aria marina.

La pinacoteca di Savona. — Savona arricchisce di novelli acquisti la sua civica pinacoteca, ove si accolgono oramai varî capolavori, che il solerte Vit-



L'Incoronazione della Vergine. Altare di Carpiano

torio Poggi va, a poco a poco, illustrando nell'*Arte e Storia*.

contro cui si aizzò il verso del fiero Ghibellino, hanno gran forza; ma io mi rammento che furono visti commossi fieri volti di marinai e segaligne faccie di mercatori quando si trattò d'atterrare una parte di quella « vecchia catapecchia » da cui spirano tanti ricordi della vita della Serenissima.

Del resto, l'unico modo di troncare le mene di certi progettisti, che si affannano ad accaparrare protezioni ed appoggi a progetti che nulla hanno in comune con l'arte, è quello d'affrettare il restauro razionale, quale fu ideato dal benemerito arch. D'Andrade, e lo Stato, se non vuol farsi giuocare bellamente, deve assecondare le giuste tendenze e le aspirazioni della parte intelligente della cittadinanza genovese e derogare dalla meschina « lesina » che informa le Amministrazioni del nostro paese, stanziando fondi più ampî per il nobile scopo.

Restauri a monumenti genovesi. — A Genova il Municipio ha condotto innanzi il lavoro di restauro

Altri restauri in Liguria. — A Noli, dove il pensiero evoca la figura di Dante, si ebbero negli ultimi anni restaurate, oltre all'interessantissima chiesa romanica di San Paragorio, anche due grandiose torri che dànno tanto carattere a quella fiera terra di pescatori. Una di queste torri è quella della Porta, singolare esempio delle torri difensive di questo paese, che si lacerò per secoli in accanite rivalità che sfibrarono la nostra schiatta; l'altra è la torre Gandaglia, tutta in pietra, che sorge maestosa sulla tortuosa e fosca cittadina.

Un'altra opera guerresca è il Castelnuovo sulla Macra, dalle torri crollanti, ma pur sempre maestose e fiere come la Repubblica che le costruiva: anche queste torri sono ora restaurate per cura dell'Ufficio regionale, che attende anche al riparo della cinta me-

dioevale di Portovenere. È da augurarsi che si componga un giorno un penoso contrasto tra le autorità di quel paese e si possa dar mano al restauro della bella chiesa di San Pietro, una poetica rovina che all'ingresso dello splendido golfo di Spezia forma una delle note più splendide e memorabili.

Spero che il corriere autunnale potrà essere più di questo copioso, e colla speranza chiudo.

Antonio Taramelli.

Notizie delle Marche.

Una cassa nuziale del secolo XV. — Presso la Congregazione di carità in Urbino trovasi una cassa antica, non anteriore alla seconda metà del secolo xv, con bassorilievi in istucco dorato. Soltanto la fronte della cassa è istoriata, e il bassorilievo è diviso in quattro scomparti: due rettangolari nella parte centrale, e due quadrati alle estremità. Entro i due quadrati sono gli stemmi degli Alidosi e de' Brancaleoni: in tutti e due vedesi un cavaliere armato, con lo scudo, riccamente vestito. In quello de' Brancaleoni (antica famiglia imparentatasi coi conti da Montefeltro sin dal 1420), nello scudo del cavaliere e sulla gualdrappa del cavallo è un leone rampante nero in campo d'oro. Nei rettangoli invece posti fra gli stemmi vedesi nell'uno, un gruppo di due gentildonne e quattro gentiluomini, allusivo a nozze; nell'altro, sono tre persone a cavallo, tra le quali una giovane signora ed un principe con la corona in capo, inseguite da alcuni cani e da due cavalieri, un dei quali armato di lancia. Nel campo, palazzi e mura turrite. Le scene son divise da colonne a spirale; e pure a spirale sono le colonnine reggenti l'arco gotico sotto a cui, alle due estremità della cassa, stanno gli araldi con gli stemmi.

Gli stucchi sufficientemente rilevati non mancano di grazia e di vita, benchè le figure si mostrino non in tutte le loro parti nettamente scolpite. Alcune teste al contrario, come quelle della giovane donna fuggente con gli altri cavalieri, sono contornate sulla doratura con leggeri tratti di pennello. Nello sfondo delle due scene, negli abiti delle figure, nella parte ornamentale sono incisioni che rendono più viva e più decisa la lavorazione degli stucchi di questa cassa, che dovette far parte del corredo nuziale di nobile donzella.

Non sia inutile avvertire in proposito che il 15 maggio 1415 Bartolomeo Brancaleoni, Signore di Sant'Angelo in Vado e di Mercatello, sposò Giovanna Alidosi da cui nacque Gentile, la prima moglie di Federico d'Urbino.

La doratura ed i bassorilievi trovansi in buono stato di conservazione, e tutta la fronte lavorata misura circa due metri in lunghezza. L'importante mobile non è posto in vendita, ma so da fonte sicura che, presentandosene l'occasione favorevole, l'Amministrazione dell'Istituto cui appartiene non rifiuterebbe certamente un'offerta che le permettesse di realizzare con esso qualche migliaio di lire.

Un affresco di Ottaviano Nelli. — Nell'Oratorio dell'Umiltà in Urbino, ora di San Gaetano, fu scoperto anni sono un affresco del secolo xv, che alcuni eruditi del luogo non sapevano a chi attribuire, mentre altri, senza fondamento di sorta, facevano in proposito il nome di un pittore domenicano, di Fra Giacomo da Venezia, autore, secondo gli stessi, di un altro dipinto scopertosi alla medesima epoca nel vicino ex-convento di San Domenico e che, non so per qual ragione, non fu conservato.

L'importante pittura in San Gaetano, ch'io potei vedere nel luglio u. s. in uno stato di conservazione assai triste, è un altro saggio invece, e non meno caratteristico, della operosità grande di Ottaviano di Martino di Nello, eugubino, nella città de'Montefeltro. Basta gettar lo sguardo sulla piccola parete d'altare dipinta (terminante in alto ad arco acuto), per ravvisarvi la schietta opera del mite e divoto maestro umbro: gli stessi lineamenti negli angioli con i capelli foggiati a parrucca e dalle lunghe ali acuminate; lo stesso viso oblungo della Vergine dagli occhi a mandorla e quasi di fronte, dal naso sottile e ben profilato, dalla bocca piccola e il mento breve. Ma è inutile continuare ne' raffronti. Non v'ha dubbio sulla paternità di questa pittura: considerata sotto qualsiasi punto di vista, l'opera del Nelli v'è in tutto palese. Seduta nel mezzo del quadro è la Vergine col Bambino. Quattro angioli musicanti ai lati suonano e cantano laudi; dietro alla Vergine, una tenda rosso-cupo fiorata di giallo e sostenuta in quattro punti da due angioletti costituisce il trono. I Santi Antonio e Domenico all'estremità del quadro completano la prima parte dell'affresco. In alto, cinto da cherubini alati, è Dio Padre che protende la corona sul capo della sottostante Vergine, mentre altri angioletti, in lunga veste, trasvolanti pel cielo, ammirano beati la scena divina. In sostanza è questa una ripetizione più o meno modificata della celebre Madonna di Santa Maria Nuova di Gubbio, dal Nelli dipinta assai prima di questa di Urbino, la quale appartiene molto verosimilmente al terzo decennio del secolo xv.

Il palazzo dei Malatesta in Fano. — Continuano i lavori di restauro del bel palazzo che Pandolfo Malatesta, giunto all'apogeo della sua potenza, costruì in Fano. Secondo alcuni documenti dell'Archivio storico municipale di quella città, si deduce che nel 1413 si cominciò la *casa nova del Signore* e si conoscono le spese fatte *per menar via la terra che se chava dai fondamenti* di detto palazzo. Si hanno anche memorie attestanti che i lavori della nuova costruzione, eseguiti,

pare, sulla vecchia abitazione dei Malatesta, durarono sino al 1421. Tra gli artisti che presero parte alla nuova fabbrica figurano un « Maestro Francesco » veneziano ed un « Maestro Filippo di Domenico » tagliapietra, anche di Venezia: forse due architetti-scultori di valore che si nascondevano, come usavasi allora, sotto sì umile designazione.

Ho detto che i lavori di ripristino del palazzo continuano alacremente; posso aggiungere ch'essi sono di già a buon punto e che tra non molto l'importante avanzo della costruzione magnifica sarà del tutto libera dalle superfetazioni di questi ultimi due secoli che lo deturpavano. Ma e del palazzo, de' suoi restauri e del nuovo ufficio a cui è oggi destinato dirò ampiamente, e come si conviene, nel prossimo corriere.

E. Calzini.

Notizie di Romagna.

Una raccolta d'armi antiche lasciate in dono al Museo di Forlì. — Per lascito testamentario del marchese Livio Albicini, morto in Forlì il 14 luglio testè decorso, il Museo forlivese si è arricchito d'una splendida raccolta di armi antiche: elmi, corazze, spade, lance di svariatissime forme, scudi, archibugi e intiere armature. Tra queste noto l'armatura dello Zampeschi, Signore di Forlimpopoli e di Santarcangelo, della prima metà del secolo XVI. Il dono cospicuo del defunto marchese figurerà non tra le ultime cose del Museo e, ordinato con sapiente cura in una o in più d'una sala presso la spaziosa e bella pinacoteca comunale, che è tra le migliori di Romagna, a questa aggiungerà nuovo lustro e decoro. Un cenno particolareggiato della magnifica collezione d'armi, che nella sua nuova destinazione conserverà il nome dell'Albicini, darò non appena il Municipio avrà disposto per la collocazione definitiva delle armi stesse, augurando che ciò si effettui al più presto.

Vendita di due quadri. — È noto come la predetta famiglia Albicini di Forlì trovasi in possesso di una delle più belle quadrerie private della regione; ma non è certamente noto come due de' suoi quadri più pregevoli passassero, ora è un paio d'anni, in mano di altro amatore. Per la somma complessiva di L. 7500, l'on. Solinas comperò dal su ricordato marchese Livio due pitture: un trittico attribuito all'Holbein ed una grande tela col ritratto di Cristina di Svezia. Nella tavoletta centrale del trittico, che misura m. 0,61×0.92, è il ritratto di un personaggio, un bel vecchio, raso in volto e vestito di nero, con questa leggenda sulla cornice: BIS . SEPTEM . DECURSO . NUMERAUI . TEMPORE . LUSTRA | CUM . EFFIGIES . MIHI . IAM . TALIS . ERAT; negli sportelli sono i Santi Andrea e Rocco, uno per parte. La tela, alta m. 2,18, larga m. 1,46, è d'autore ignoto. La figura di Cristina v'è rappresentata al naturale, in piedi. Nella sinistra ha una lettera con la seguente soprascritta: *Alla M.stà Della Regina* | *di Svetia* | L. R. | *D. Lamberto Rillaer;* l'offerente del quadro e non l'autore, com'è detto ne' vecchi cataloghi della galleria, dov'è anche notato che la medesima regina di Svezia fu ospitata in casa Albicini, sulla fine del 1656, mentre recavasi a Roma.

Restauri a monumenti ravennati. — I grandiosi lavori di ripristino e di risanamento agli antichi monumenti di Ravenna continuano, e dureranno parecchio tempo ancora, sotto la direzione della locale Sovrintendenza dei monumenti, diretta, per la parte tecnica, dal valente e solerte ingegnere Icilio Bocci.

In San Vitale proprio di questi giorni furono praticati degli assaggi in diversi punti della chiesa per conoscere con esattezza la profondità dell'antico pavimento, e lo stesso signor Bocci mostravami due giorni sono un importante tratto dell'antico musaico, testè scoperto, presso la porta che conduce alla sagrestia, la cui antica soglia si è pure rinvenuta. Per questo esperimento rilevantissimo si stabilisce che il pavimento d'origine trovasi a soli centimetri 78 dall'attuale, e non a centimetri 98, come prima si credeva; che il pavimento era a musaico e che di questo si potranno rinvenire diversi tratti, sino ad avere quanti dati possano occorrere per ricostruirne il disegno originale. Un altro scavo fatto davanti alla cappella detta *Sancta Sanctorum* ha condotto ad un nuovo ed ottimo risultato, allo scoprimento cioè di parte delle colonne e delle loro basi sepolte e, quel che è più, al rinvenimento della soglia antica che metteva alla cella absidale, da cui, in origine, si accedeva alla *Sancta Sanctorum,* a differenza dell'ingresso attuale di detta cappella, che è in comunicazione diretta con il loggiato della chiesa. La profondità dell'antico pavimento della cella absidale trovasi allo stesso livello del tratto di pavimento scoperto davanti alla porta della sagrestia; ed anche qui, benchè non si ritrovasse come nell'altro alcun frammento di musaico, pure si riconobbero tracce sicure di esso, sia negli avanzi di mastice antico adoperato appunto nella costruzione del musaico, sia per le molte pietruzze colorate, fra il terriccio, che stanno a testimoniare dell'antica presenza del musaico adottato anche nelle celle absidali quale copertura del suolo.

A conferma di quanto ho esposto rispetto all'antico ingresso dalla cella absidale sta la struttura dei muri scoperti; quello della cella, il quale mostra netto il taglio della vecchia apertura comunicante a destra con la predetta cappella, e l'altro muro antico sotto l'attuale ingresso della *Sancta Sanctorum,* il qual muro attraversa l'apertura in modo da mostrare chiaramente

come in origine non potesse quivi, allo stesso livello del pavimento della chiesa, essere una porta d'accesso. Quindi si stabilisce che la comunicazione della *Sancta Sanctorum* posta direttamente, com'è al presente, col loggiato interno del tempio, rimonta ad un'epoca a noi più vicina.

Sono già noti i molti e tutti importanti restauri di questa chiesa, cominciati da circa 20 mesi, alle due torri, per le cui scale a chiocciola si saliva anticamente al Gineceo, e i lavori indispensabili per la conservazione di ciò che un giorno era mirabilmente ricco di marmi e di musaici, voglio dire, del Pronao; i lavori di ripristino o di scoprimento fatti nel Matroneo; l'apertura della cella superiore a destra dell'abside; gli studi speciali dedicati alle vôlte che coprono la loggia a pianterreno e sostengono il piano del Matroneo; e, soprattutto, il ripristino dell'altare, la cui collocazione non soddisfa quella parte di studiosi che l'avrebbero veduto, per ragioni non prive di valore, più volentieri al centro della chiesa: ma non è certamente nota, o almeno abbastanza nota, la rilevante scoperta che riguarda il numero delle porte che mettevano nell'interno del tempio. Si era sempre creduto che degli otto lati, ond'è composta la pianta della chiesa, solamente i due laterali alla tribuna (benchè non si avesse la certezza che anch'essi fossero stati aperti sin dall'origine) dessero accesso al tempio, oltre l'ingresso principale sulla facciata occupante due lati dell'ottagono. Ora invece si ha la certezza che cinque erano le porte d'ingresso, e potrà persuadersene, anche allo stato attuale dei lavori, il visitatore che abbia la fortuna di avere per guida, come l'ebbi io, il valente quanto cortese ingegnere Bocci.

Un lavoro di molta considerazione, ottimamente ideato e diretto, è pure quello del tetto, la cui travatura sarà sostituita da vôlte, e l'altro del rafforzamento e copertura del grande tamburo del tempio. Anche importante, nè scevra di difficoltà per chi dovè porla in attuazione, fu la demolizione della grande cappella, verso il mausoleo di Galla Placidia, addossata all'insigne monumento sin dal secolo XVI, non so se per opera di qualche arcivescovo di quel tempo. So invece che il *cappellone*, come molti lo chiamavano a Ravenna, il quale stonava assai al contatto di tanta gloria d'arte bisantina, si cominciò a demolire proprio in questa settimana.

Mausoleo di Galla Placidia. — I lavori fatti in questi ultimi tempi allo scopo di conservare e di ritornare per quanto è possibile al pristino splendore l'importantissimo monumento, consistono: nel tetto ad embrici rinnovato con tegole curve sovrapposte; nella ripresa dei muri con stuccature di malta ad imitazione dell'antica, adoperandovi laterizi appositamente fabbricati; nella riapertura, o meglio, nella ricostruzione di sette finestrelle di cui da tempo non si aveva quasi più traccia, sin dal 1870 circa, da quando cioè i muri del mausoleo furono liberati dai mattoni corrosi dal tempo e vi si praticarono malintesi restauri. Recentemente la porta fuvvi rimessa nelle antiche sue dimensioni, aggiungendovi un architrave, tolto al locale Museo, con intagli di stile romano, anteriore certamente all'epoca di Galla Placidia.

L'ampia porta del mausoleo, in causa dell'attuale pavimento, ch'è m. 1.43 sopra quello d'origine, si sarebbe mostrata in forma quadrata; per togliere all'apertura tale forma e per conservare internamente nel muro due pezzi di marmo greco, forse dell'antico stipite, si pensò di restringere a laterizio scoperto lo spazio della porta medesima, dandole una forma rettangolare. Le pareti all'interno scrostate e riprese con apposito laterizio saranno presto rivestite di giallo antico sino all'altezza dei musaici, restituendole cioè alla stessa antica magnificenza.

Sant'Apollinare Nuovo. — I primi restauri furon quivi praticati alla torre rotonda la cui parte inferiore trovavasi indecorosamente tinta di rosso. Chiusavi la brutta porta che i frati avevano aperta a' pie' della torre, anche qui riprendendo il muro con laterizio fatto appositamente, vi si è riaperta una finestrella a tutto sesto ed uua elegante feritoia. Sotto il portico della facciata l'intonaco dei muri venne tolto per iscoprire e lasciar visibili gli archi e le altre parti dell'antica costruzione. Una cancellata di ferro chiude i sei archi del portico. Internamente continua il lavoro di ripulitura degli splendidi musaici (tutto il lato di sinistra, per chi entra, è ultimato) affidato ai signori Alessandro Azzaroni e Zampiga. Con la sapiente guida, s'intende, dell'ingegnere Bocci fu ripreso sotto le finestre il meandro o *greca* (nera su fondo oro) dipinta ad imitazione dell'antica a musaico, ed eseguita in modo ammirevole, tanto da non lasciar distinguere a chi nol sappia ch'essa non è musaico vero. Con la stessa bravura e diligenza furon rifatte, anche a imitazione, le decorazioni alle strombature delle finestre, copiandone i motivi, del tutto differenti tra loro, dalle corrispondenti finestre dell'altra parete, che simili decorazioni conservano intatte.

Tali lavori, ripeto, d'esecuzione meravigliosa nel finto musaico, furono cominciati nel febbraio u. s. e proseguono sulla grande parete a destra della navata centrale. In quella già rinettata e terminata di decorare, alle figure dei Re Magi, nella scena dell'*Adorazione*, fu sostituito il berretto frigio del tempo di Teodorico alle corone che erano in musaico, ma di molto posteriori. È noto che i Magi antichi venivano rappresentati col frigio berretto: basta guardare quelli in musaico nel lembo della veste di Teodora nella celebre pittura musiva in San Vitale, quelli in un bassorilievo nel muro del campanile della chiesa di San Giovanni Battista, e quelli infine che si vedono in di-

verse urne del secolo VII nel Museo Nazionale di Ravenna.

Palazzo di Teodorico. — Dell'antico edifizio vedesi oggi quanto potevasi appena sperare circa un anno addietro. Com'è noto l'importante avanzo del palazzo, dai frati di Sant'Apollinare Nuovo passato a privati, era ridotto in uno stato veramente deplorevole. Sepolto in parte da povere casette addossategli in diverse epoche, guasto e alterato nell'interno, non mostrava all'occhio del riguardante che la sola facciata, con sensibili modificazioni tuttavia dall'antico, massime al piano terra. La locale Cassa di Risparmio sin dal 1895 volle rendersene in qualche modo benemerita, cedendo al Governo il prezioso avanzo del palazzo per sole 5200 lire. La Sovrintendenza dei lavori, dopo non molti mesi, ci offre l'esempio del come, in un tempo relativamente breve, si possano non ripristinare, ma scoprire almeno e conservare tutte le parti di un monumento così prezioso e che tanto contributo reca alla storia e all'arte. Isolato completamente ciò che del palazzo oggi rimane, abbattuti i muri innalzati all'interno in epoche posteriori, ripresi quelli tagliati o forati da finestre o da porte, ricostruiti o restaurati gli archi infranti e le vôlte indispensabili alla stabilità dell'edificio, si pensò allo scavo onde rintracciare il piano d'origine che oggi vediamo scoperto insieme con le parti dirute de' muri, dianzi sepolte. Il terreno circostante, eccetto che dal lato della facciata, si è lasciato scoperto in tutto il suo catino di scavo, cingendolo con una cancellata di ferro. Il piano tornato alla luce è profondo m. 1.65 dal piano, non della via prospiciente il palazzo, ma dal primo piano delle abitazioni ora demolite che s'erano andate acconciando entro il palazzo stesso. Così mi suggeriva l'egregio ingegnere Bocci.

Ho detto che specialmente il piano inferiore della facciata era stato alterato nella sua struttura. Infatti, ai lati dell'ingresso si dovettero riaprire le due grandi bifore e gli archi dei muri adiacenti. Ricostruiti in parte gli archetti delle bifore stesse (circa la metà di essi esistevano) vi si collocarono due colonne di marmo greco, tolte, insieme con le basi, dal Museo Nazionale, ov'erano state trasportate dall'antica chiesa di San Michele. I pulvini, messi al posto dei capitelli, furono costruiti con travertino.

Il piano sul quale poggiano le basi di dette colonne si eleva dall'antico pianoterra di circa un metro, e quello della strada si alza dal piano di scavo di m. 0.60. Un secondo muro, posto parallelamente alla facciata e da questa discosto internamente circa un metro, dà al luogo l'aspetto di una loggia di scolta, quale è presumibile potesse essere in quei tempi in una *statio militaris*. Pare ormai stabilito che la costruzione facesse parte veramente del palazzo del re goto, ma fosse eseguita assai dopo la morte di Teodorico. È pure assodato che gli Esarchi ed i Longobardi dimorarono in questo luogo e che il grandioso edificio, il quale estendevasi indubbiamente verso la chiesa di Sant'Apollinare Nuovo e fors'anche verso il mare, cominciò ad essere dilacerato quando ai tempi di Pipino e Carlo Magno «l'odio contro la setta ariana, professata dai Goti, aveva reso i loro monumenti invisi all'intolleranza cattolica». Molti, forse i più, opinano, come si è accennato sopra, che in questo luogo gli Esarchi si fortificassero, impauriti dall'avanzarsi dei Longobardi, e che quindi la costruzione non fosse in realtà altro che un corpo di guardia o quartiere militare. Altri, invece, guardando forse alla diversità di livello dei muri ora scoperti parallelamente alla facciata, pensano a un luogo di detenzione, alle carceri di Stato, com'è riferito dal Pavirani nella sua opera inedita, dal titolo: *Degli edifici dei Goti in Ravenna*. Certo è che il muro chiudente il vano d'ingresso dietro la loggetta, chiamiamola così, di scolta, fa pensare ad una diversità di livello al pianterreno e farebbe anche supporre che all'androne del *praesidium* si accedesse per mezzo di gradini, se la ristrettezza della loggetta consentisse lo spazio occorrente per due o tre gradini. Ad ogni modo da un semplice esame del monumento non scaturisce tanto facilmente, come si potrebbe credere, la luce intorno all'ufficio cui il palazzo doveva essere adibito. Altre indagini fatte sopra luogo e sussidiate da nuove ricerche negli archivî potranno forse condurre, meglio di quello che siasi potuto fare sin qui, alla spiegazione o, meglio ancora, alla soluzione del non facile problema.

E per tener conto di tutto ciò che si è fatto o si scrive in proposito, massime sotto il punto di vista di chi crede sia questo un avanzo d'edificio militare del tempo degli Esarchi, notiamo anche che in alcune parti costruttive e decorative dell'edificio stesso taluno ebbe già a riscontrare degli elementi dell'arte romanica.

È giusto e doveroso osservare, prima di chiudere lo scritto, che i grandi, radicali restauri degli splendidi monumenti di Ravenna, lustro e decoro della nazione, si devono soprattutto all'ex-ministro conte Codronchi, che sullo scorcio del 1897 volle istituita in quella città una Sovrintendenza speciale dei monumenti, la cui direzione fu temporaneamente affidata al dott. Corrado Ricci e all'ing. Icilio Bocci, per la parte tecnica, il quale è l'anima, come bene osservano i giornali del luogo, di quest'opera riparatrice e degna del più alto encomio.

E. Calzini.

Notizie napoletane.

Restauro della facciata del Duomo. — Il Duomo di Napoli, come è attualmente, fu fondato da Carlo II d'Angiò: il primo documento che ne menziona la fabbrica porta la data del 1294. Il monumento fu co-

struito nello stile *gotico-provenzale,* allora in voga a Napoli, a forma di croce latina, a tre navi con abside rotonda.

Il Vasari [1] dice che ne fu architetto Nicola Pisano, il quale, andato poi in Toscana, mandò il suo discepolo Maglione per completare l'opera. Ma tale asserzione non è accettabile. [2]

L'architetto invece dovette essere uno dei tanti francesi venuti con gli Angioini, e molto probabilmente il maestro Pietro d'Angicourt. La facciata in origine era semplice e rozza come quelle di alcune altre chiese angioine di Napoli (ad esempio S. Chiara). Il cardinale Arrigo Minutolo nel 1407 fece fare la porta maggiore, nel modo che attualmente si vede, dall'abbate Antonio Baboccio da Piperno, che eseguì in Napoli anche altre opere. [3] Nel corso dei secoli di poi il tempio subì varie modificazioni. La facciata fu rifatta nel 1788 dall'architetto Tommaso Senese, mentre era arcivescovo di Napoli un Capece Zurlo. Nel 1870 il cardinal Riario Sforza pensò di rifarla con maggior magnificenza e bandì un concorso. Fu scelto il disegno dell'architetto Enrico Alvino, il quale non potè neppure dar principio all'opera. Morto l'Alvino, la rifazione della facciata del Duomo fu affidata agli architetti Nicola Breglia e Giuseppe Pisanti, i quali adottarono il disegno del loro predecessore modificandolo però in qualche parte. Il 7 luglio 1877 fu con gran pompa messa la prima pietra di quest'opera che in più di venti anni doveva progredire ben poco; e chi sa quale delle generazioni future avrebbe vista compiuta l'opera se, per fortuna di essa, non fosse venuto a reggere la Chiesa napoletana S. E. il cardinal Prisco, che ha fatto riprendere i lavori con molta energia, col fermo volere di veder presto finita la facciata del grandioso monumento. All'uopo egli ha nominata una Commissione che porta il nome di *Consiglio superiore pe' restauri del Duomo,* della quale fanno parte i due suddetti architetti Pisanti e Breglia, che dirigono i lavori, insieme con monsignor Aspreno Galante, il prof. Alfonso Miola e l'architetto comm. De Rosenheim.

Il disegno dell'Alvino è quello che si continua a seguire, con alcune modifiche però quasi tutte riguardanti i particolari, senza alterarne le linee fondamentali. I successori dell'Alvino hanno il merito di avere nel loro progetto introdotto una perfetta omogeneità ed un'armonia semplice e severa fra le diverse parti, ed un effetto d'insieme su cui si potrà discutere, forse, in quanto a rigore stilistico, ma di cui non si potrà negare l'efficacia estetica. [1]

Restauro della cappella del Monte di pietà. — Benchè questa cappella non sia tra i monumenti più importanti di Napoli, nè i relativi restauri sieno di gran rilievo, pure mi piace ricordarli per render lode al comm. N. Miraglia, direttore generale del Banco di Napoli, che li ha promossi, additandolo, perchè ne seguano l'esempio, a tutti coloro che sono a capo di amministrazioni alla cui dipendenza si trovano monumenti. La cappella del Monte di pietà è aggregata all'edificio del pio istituto. La riduzione del palazzo nella forma attuale e l'edificazione della cappella, cominciata nel 1598, sono opera di G. B. Cavagni, architetto romano.

Le opere d'arte appartenenti al sacro edificio sono le seguenti: due statue allegoriche di Pietro Bernini, ed una Pietà del Naccherino, nella facciata. Nell'interno, la volta è dipinta dal Corenzio; sui tre altari si veggono altrettanti modesti quadri di Geronimo Imparato, di Fabrizio Santafede e di Ippolito Borghese. In un oratorio che sta presso la cappella si veggono tre quadri del Bonito; vi sono pure alcuni dipinti a fresco del Caracciolo e di Luigi Rodriguez, e qualche altra cosa di minore importanza. Ecco il patrimonio artistico di questo sacro monumento, il quale, se non possiede importanti opere d'arte, ha in compenso una certa bellezza di forma, un insieme grazioso nell'interno, che risulta dall'armonia delle linee e dalla decorazione condotta con un certo gusto; di modo che chi entra in quella cappella e nel suo piccolo oratorio non può non ricevere una piacevole impressione. Ma questo merito *decorativo,* che è proprio dell'edificio, e che meriterebbe di esser considerato, passa invece inosservato al lettore delle vecchie *Guide* di Napoli, le quali (per la cattiva abitudine che avevano i loro autori di magnificare ogni cosa, di voler vedere capolavori laddove erano opere mediocri) toccano il ridicolo con giudizi esagerati e paroloni vuoti di senso, trascurando, per lo sforzo di richiamare l'attenzione dell'osservatore su cose che non la meritano, quelle che son degne di esser segnalate. E chi crederebbe che anche oggi questa cattiva scuola abbia dei continuatori, quantunque da molti anni una corrente di serî studiosi napoletani si occupi di spogliare le cose da quelle vecchie *incrostazioni,* mettendole nella loro vera luce, ed una Rivista diffonda il risultato degli studî? Ed a qual pro tutto questo quando oggi vengon fuori opuscoli ispirati a quelle antiche

[1] Vasari, *Vita di Nicola Pisano,* t. I, pag. 302, ediz. Sansoni.

[2] Cfr. l'accurato articolo di L. De la Ville-sur-Yllon, *La costruzione del Duomo di Napoli,* in *Napoli Nobiliss.,* volume IV, pagg. 177-79.

[3] Dubito assai che siano anche del Baboccio le belle figure a tutto tondo della Vergine sedente col Bambino e dei santi Pietro e Gennaro in atto di presentare il cardinal Minutolo alla Regina del Cielo; le quali statue, poste nella lunetta al di sopra della porta, benchè non finite nei più minuti particolari, sono nondimeno l'opera di un artefice che merita seria considerazione.

[1] Pel Duomo di Napoli, cfr. A. Maresca, *Il Duomo di Napoli* (Napoli, 1885); B. Cantèra, *L'edificazione del Duomo di Napoli al tempo degli Angioini* (Valle di Pompei, 1890); C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* (Paris, Thorin, 1894).

fonti, i quali, per quanto deboli, sono sempre la continuazione di un vieto metodo?

Ho innanzi uno di siffatti opuscoli che si occupa proprio del nostro monumento. Esso è la riproduzione fedele delle vecchie *Guide:* il De Dominici ne è l'anima visibilmente; l'ampollosità delle frasi, gli apprezzamenti, i giudizi, lo stile, tutto insomma è strettamente collegato con i vecchi autori. E tutto il tempo che è passato tra quelli e noi è una parentesi di cui non va tenuto conto?! Intorno ad una cappella del principio del secolo XVII, che racchiude opere di modesti pittori, marmi di scultori non certo di prim'ordine, noi troviamo accumulate espressioni come queste: « opera magistrale », « insieme addirittura meraviglioso », « vero gioiello », « insigne monumento », « bei tesori », che « sono profusi a piene mani », e tante altre simili.

Parlandosi della *Pietà* del Naccherino, che è chiamato « Gruppo meraviglioso », leggo: « Oh! in poche sculture noi abbiamo ammirata tanta trasfusione di sentimento, tanta correttezza di modellato e tanta potenza di concezione » (!?). E poi: « Non mai la Pietà fu meglio rappresentata o espressa dopo il Buonarroti » (!). E più sotto: « Marmo bellissimo degno di figurare in Musei o Gallerie di primo ordine ». E basti!

Questo gruppo, che è certamente buono quando lo si riguardi come *scultura ornamentale* da osservarsi di lontano, guai se si togliesse dall'alto frontone ove si trova per collocarlo in un Museo!

Giudicando le opere d'arte a questo modo mi domando: dove si dovrebbero andare a cercare i vocaboli per indicare quelli tra i monumenti napoletani che son davvero eccellenti? Che dovremmo dire delle opere contenute in quel vero Museo che è la chiesa di Sant'Anna de' Lombardi, ove, tra tanti capolavori, primeggiano le due sculture sulle quali si è precipuamente modellata la scuola napoletana del secolo XVI: l'altare della *Natività* di Antonio Rossellino, e quello dell'*Annunciazione* di Benedetto da Maiano?

A. Filangieri di Candida.

Notizie di Puglia.

Un infame restauro nella chiesa del Santo Sepolcro a Barletta. — Una delle più importanti chiese che ebbero i canonici del Santo Sepolcro di Gerusalemme, in Francia, in Ispagna ed in Puglia, è certamente quella di Barletta.

Il bellissimo tempio gotico è a tre navi coperte da volte a crociera, ed a ciascuna delle navi corrisponde un'abside: grande quella di centro, e proporzionatamente minori le laterali. Sul quadrato del *transept* si elevava una torre ottagonale, che fu sostituita, nel 1737, da un campanile del più brutto barocco. Tutto il monumento subì gravi ingiurie dalla mano dell'uomo, e le subisce tuttavia!

La facciata occidentale fu rimaneggiata: tutti i capitelli dei grandi archi della nave, ad eccezione di due soltanto, furono ricoperti di altri materiali: recentemente le belle finestre della nave sono state per metà distrutte, e grossi buchi rettangolari ne fanno le veci: barbarie questa che ha portato con sè la distruzione d'una parte della cornice.

Tempo fa le condizioni statiche del campanile barocco impensierirono il genio civile, che volle meglio assicurarlo a danno delle belle linee architettoniche dell'interno della chiesa; quasi che fosse stato poco il depreziamento che quella costruzione così eterogenea recava all'esterno del monumento, e si ebbe il coraggio di guastare i bei pilieri gotici del quadrato del *transept,* che prima avean sostenuto la torre ottagonale; e furon costruiti dei contro-archi al di sotto di quelli che già esistevano.

Malgrado tali lavori il campanile minaccia rovina. Perchè non demolirlo e liberare una buona volta la chiesa dalle costruzioni che la deturpano? Tanto più che l'antica torre ottagonale potrebbe facilmente esser ricostruita con l'aiuto di due descrizioni e di alcuni documenti grafici che menziona l'Enlart.[1] Ma «... gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce! » ed un nuovo restauro si è cominciato con gran dispendio del Comune, per rimettere in buone condizioni l'orribile opera del Settecento, la quale sembra proprio decisa a voler liberare della sua presenza il venerando edificio, mentre gli uomini, con ostinazione degna di miglior causa, vogliono che assolutamente essa resti a quel posto. E chi sa fino a qual punto giungeranno ora le deturpazioni nella magnifica chiesa, la quale, se non risale al dodicesimo secolo, come vuole l'Enlart (e sarebbe il più antico monumento gotico dell'Italia meridionale),[2] è certamente una costruzione da tenersi in gran conto, e sulla quale non si dovrebbe con tanta leggerezza porre la mano devastatrice!

Pitture a fresco del secolo XIV scoperte nella chiesa di S. M. del Casale presso Brindisi. — La chiesa di Santa Maria del Casale, che per le importanti opere d'arte che racchiude fu già dichiarata *monumento nazionale,* si trova a 3 chilometri da Brindisi. Essa fu edificata nel 1322 per ordine di Filippo I, principe di Taranto, figlio di Carlo II d'Angiò, e della consorte Caterina, figlia di Balduino conte di Fiandra, nel sito ov'era una più antica cappella.

L'interno della chiesa fu decorato con pitture a fresco, le quali nel 1600 furono tutte imbiancate. Qualche anno addietro un frate terziario, picchiando per caso sopra una gobba dell'intonaco formatasi per le

[1] C. Enlart, op cit.

[2] Cfr. Nitto De Rossi, in *Napoli Nobiliss.*, vol. VII, pag. 147. Per questa chiesa vedi pure Schulz, *Denkmaeler des Kunst des Mittelalters in Unteritalien;* E. De Rozière, *Cartulaire de l'Eglise du Saint-Sepulcre de Jérusalem* (Paris, 1849).

ripetute imbiancature, scoprì un riquadro nel quale era effigiata l'*Annunciazione*. Furono quindi praticati alcuni saggi in diversi punti della chiesa e si potette avere la certezza che tutte le pareti erano coperte di pitture, le quali per buona fortuna non recavano traccia alcuna di restauro. Il ch. prof. Cosimo De Giorgi, R. Ispettore dei Monumenti della terra d'Otranto, crede che tali pitture debbano riferirsi ad un periodo di tempo che corre tra il 1322 ed il 1346.

Ci auguriamo che, in seguito alla relazione che ora ha fatto il suddetto ispettore, il Ministero voglia al più presto e con la maggior diligenza dar principio all'opera di scoprimento di questi affreschi che vengono ad aumentare il gruppo già abbastanza considerevole delle pitture medioevali pugliesi.

A. Filangieri di Candida.

Notizie Romane.

L'arte al Congresso degli Orientalisti. — Nella Sezione XI di questo Congresso sono state esposte e discusse molte questioni relative alle arti occidentali in rapporto all'influenza dell'arte bizantina.

La presidenza fu affidata all'illustre prof. Strzygowski, il quale si aggregò come collaboratori il prof. Lombros, il chiaro autore della « Storia di Atene », e il prof. Krumbacher, direttore della « Byzantinische Zeitschrift ».

Molti dotti assistettero alle sedute e vi pronunciarono splendidi discorsi: tra i più assidui congressisti notai il Goldschmidt, professore di storia dell'arte nell'Università di Berlino, l'Hans Graeven, il nostro valoroso collaboratore, il Lafenester, direttore del Museo del Louvre, ed il nostro direttore Adolfo Venturi.

Nella quarta seduta della Sezione, appunto il Venturi ebbe gli onori della discussione nel « Rendiconto dei lavori per lo studio dell'arte bizantina ».

Il presidente Strzygowski aprì codesta seduta esprimendo il rammarico per la perdita recente del professore Edouard Dobbert, della « Technische Hochschule » di Berlino; ricordò ai presenti come il defunto scienziato avesse ben meritato per i suoi importanti studi sull'arte bizantina.

In seguito il prof. Krumbacher lesse una lettera del signor Leroux, editore di Parigi, in cui lo si informava che la pubblicazione dei monumenti dell'arte bizantina ha subito un ritardo per la malattia di M. Miller: che il primo volume dedicato al monastero di Daphni sarà pubblicato entro il mese di novembre, mentre il secondo, riguardante il monastero di San Luca in Fhocida, dovuto a M. Diehl, uscirà nel prossimo anno. Gli altri volumi saranno in seguito pubblicati regolarmente di semestre in semestre.

Imprese successivamente il Venturi a svolgere l'ordine del giorno sul lavoro compiuto in Italia per lo studio dell'arte bizantina.

Il conferenziere premise anzitutto che egli non avrebbe dato un resoconto completo della sua opera in pro della diffusione della storia dell'arte bizantina, tanto nelle sue lezioni nell'Università di Roma, quanto nelle riviste ch'egli dirige, poichè il collega Strzygowski lo aveva preceduto in questo cómpito con frasi oltremodo lusinghiere. Promise quindi di limitarsi ad esporre i problemi della storia dell'arte che egli si propone di risolvere.

La prima grande questione di cui s'impone la necessità di una soluzione definitiva è quella che si riferisce agli elementi che le arti occidentali, rinnovate dal crisma cristiano, conservarono delle forme divenute comuni a Roma, come in Grecia, nella Tracia e sulle sponde del Bosforo, quando il cristianesimo ebbe la sua costituzione fondata su quella dell'Impero romano. Queste forme — affermò il Venturi — rimasero nell'anima dell'arte; tutte le rappresentazioni, i tipi, i costumi consacrati dall'arte del tempo compreso tra Costantino e Giustiniano durarono attraverso i secoli. Non rivissero, non rinacquero, ma continuarono il loro cammino, finchè si rinchiusero nel corpo dell'arte moderna.

Un'altra grande questione nello studio dell'arte medioevale si riferisce all'arte bizantina-carolingia, primo frutto dell'innesto delle arti orientali con le arti dell'Occidente. È necessario — affermò il Venturi — determinare bene i caratteri occidentali che si manifestano nelle miniature carolingie, le quali, come quelle della Bibbia di San Paolo in Roma, opera della scuola di Corbie, e quella della Biblioteca Nazionale di Parigi, uscita dalla scuola di Tours, furono lavorate su modelli bizantini.

Infine per noi Italiani — concluse il Venturi — s'impone la necessità di distinguere nettamente nei secoli XI e XII la corrente d'arte indigena dalla corrente bizantina della seconda età d'oro: s'impone la necessità di conoscere bene l'evoluzione di quella fantasmagorica arte orientale se si vuol parlare d'influssi dell'arte bizantina nell'arte italiana. È necessario che componiamo il nostro listino degli scambi dell'arte dell'Oriente con quella dell'Occidente.

Terminata la bella conferenza, il prof. Strzygowski prese la parola per felicitarsi caldamente col Venturi tanto per il suo efficace contributo allo studio dell'arte cristiana, quanto per il corso di storia dell'arte che il chiaro maestro tiene nell'Università di Roma.

Espresse quindi il voto — il quale fu rinnovato nella seduta generale di chiusura del Congresso — che le tavole ricchissime di monumenti rari, da lui composte a profitto de' suoi allievi dell'Università romana, siano adottate in tutte le Università straniere. Il Venturi affermò che le tavole per ora non sono più

di cento, ma che saranno aumentate e ristampate su vasta scala per compiacere al desiderio espresso dal prof. Strzygowski.

Dopo alcune osservazioni del prof. Lambros a conferma dell'esposto del Venturi, alcuni allievi della scuola di storia dell'arte dell'Università romana parlarono su diverse questioni che formano l'oggetto principale de' loro studi, riscuotendo approvazioni vivissime dai dotti stranieri.

Moltissimi lavori furono presentati alla Sezione, tra i quali il secondo volume del « Byzantinisches Archiv » e che contiene un'importante opera dello Strzygowski su le illustrazioni del fisiologo greco del Kosmas Indikoplenstes e dell'Ottateuco.

Così Hans Graeven si compiacque di presentare alcuni esemplari d'una nuova pubblicazione dal titolo: « Fruhechristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerk », accompagnandoli con un resoconto delle sue ricerche sugli avorî in rapporto all'arte bizantina.

I lavori della Sezione si chiusero con due splendide comunicazioni: quella del prof. Strzygowski sugli avorî della collezione Stroganoff, e quella del Venturi su la cosidetta Lipsanoteca di Brescia, in cui si dimostrò la inesattezza di questa denominazione per una tela destinata evidentemente a conservare l'obolo dei fedeli.

In conclusione, ne è grato che gli stranieri abbiano veduto co' loro occhi come in Italia si cominci finalmente a studiare, e a studiare sul serio, i problemi che si connettono alla storia delle arti cristiane primitive.

STANISLAO FRASCHETTI.

NOTIZIE DALLA SICILIA.

In questa regione è necessario tutto un lavoro attivo e tenace di rifacimento e di ricerche. Essa, quantunque sia stata spogliata nel passato e peggio anche trascurata, contiene tesori d'arte d'inestimabile valore, così nelle città come nei borghi e nelle campagne. Si dica francamente: la Sicilia artistica è quasi ancora un'incognita per molti. Eppure, se essa, tolto Antonello da Messina, che d'altra parte può considerarsi come appartenente alla scuola veneziana, non regge al paragone con le altre regioni italiane nel campo della pittura dell'età d'oro dell'arte italiana, può ben dirsi orgogliosa de' suoi scultori e de' suoi monumenti architettonici medioevali, i quali meritano l'attenzione e le cure dello studioso.

Acquisto di un salterio del secolo XVI. — Il Salinas a Palermo e l'Orsi a Siracusa, sebbene archeologi, s'interessano dell'arte medioevale e moderna; e quest'ultimo, di recente, ha acquistato pel suo Museo un salterio pergamenaceo miniato, che, pel suo carattere e pel suo tempo, può stare a lato agli altri nove che si conservano in quell'istituto, sebbene complessivamente non siano di grande valore. Esso segna la decadenza estrema a cui era giunta l'arte della miniatura in Sicilia nella metà del secolo XVI, e si può dire piuttosto un lavoro calligrafico che una vera opera d'arte. Nella prima pagina si legge il titolo, il nome dell'autore e la data: *Graduale secundum Ordinem predicatorum scriptum per frem̄ Antoninum Danili de Mylatio eiusdem ordinis. 1578.* Pare che il miniaturista abbia copiato modelli antichi, modificando e aggiungendo qua e là qualche cosa di suo, parto d'un'accesa fantasia, la quale si sbizzarrisce a foggiare mostri alati, a inventare uccelli multiformi e strani, che s'intrecciano con la coda delle lettere iniziali, nel cui mezzo si legge un nome riferentesi forse ai frati del convento. Questo codice fu eseguito per ordine d'un frà Speciale, come risulta da un'altra iscrizione in fine: *Impensis et liberalitate admodū R.di p. Magistri frīs Antonini Specialis Prioris Provīcialis Ordinis predic. In hoc Sicilie regno. Dono dat' suo originali Convetui Annūtiate Noti Civitatis. Scriptus per me frem̄ Antoninum danili de Mylatio eiusdē Oe-finit' tādem. Die XI novēbris 1578 sub eodem admodū Rdo Provīciali. Et p. eodum visitāte totā provīciam Laus Deo Nrō Opus XXVII 1578.*

Restauro al Castel Maniace. — L'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti ha eseguito qualche restauro al Castel Maniace di Siracusa, e in quest'opera, divenuta d'un'assoluta necessità, ha avuto la fortuna di trovare un ottimo coadiutore nella persona del comandante il presidio, il quale sente vivo amore per l'arte. Si è scoperto il bellissimo finestrone dianzi interamente murato, che, sebbene rimanga incompleto, ci dà perfetta l'idea della sontuosità della costruzione, e si sono sgombrate e messe a nudo alcune pareti interne del maschio. Ma questo è poco; molto ancora resta da fare, e speriamo che il lavoro, appena iniziato, sia alacremente e amorosamente proseguito.

Luglio, 1899.

E. MAUCERI.

Elenco di recenti pubblicazioni
delle quali sarà dato cenno nel prossimo fascicolo de l'ARTE.

Sirio Caperle, *Opere d'arte di ragione privata - Vandalismo individuale e diritto sociale - Principi, leggi, riforme.* Verona, 1899.

Émile Bertaux, *L'Émail de Saint-Nicolas de Bari.* Paris, Leroux, 1899.

Max Gg. Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter.* Leipzig, Seemann, 1899.

Giambattista Intra, *Sabbioneta.* Mantova, tip. della *Gazzetta di Mantova,* 1899.

Emilio Lovarini, *Intorno un progetto del Sansovino per il duomo di Padova.*

Hans Graeven, *Ein Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzantinischen Kunst.* (*Dalla Zeitschrift für christliche Kunst*). 1899.

I. Strzygowski, *Zwei weitere Stücke der Marientafel zum Diptychon von Murano.* (*Dalla Byzantinische Zeitschrift*). Leipzig, 1899.

I. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Phisiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna.* Leipzig, Teubner, 1899.

Emil Schaeffer, *Die Frau in der venezianischen Malerei.* München, 1899.

Federico Berchet, *IV Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto.* Venezia, 1899.

Stanislao Fraschetti, *Il Bernini.* Milano, U. Hoepli, 1900.

Andrea Moschetti, *L'Auto-ritratto del Padovanino* Padova, 1899.

G. di Marzo, *La pittura in Palermo.* Palermo, A. Reber, 1899.

H. Riegel, *Beiträge zur Kunstgeschichte Italien's.* Dresden, 1898.

E. Bertaux, *Étude d'un Type d'Habitation primitive.* Paris, Colin, 1899.

Franz Wickhoff, *Beiträge zur Geschichte der reproducirenden Kuenste: Marcantons Eintritt in der Kreis roemischer Kuenstler.* Wien, 1899.

Alfredo d'Andrade, *Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria.* Parte I: 1883-1891 (Commissione pei restauri al Palazzo Madama - Delegazione per la conservazione dei Monumenti). Torino, Bona, 1899.

Jean Schopfer, *Voyage idéal en Italie - L'Art ancien et l'art moderne.* Paris, Perrin, 1899.

Gerolamo Biscaro, *Note storico-artistiche sulla cattedrale di Treviso.* Venezia, 1899.

A. Somof, *Catalogue de la galerie des tableaux de l'Ermitage Imperiale* - I partie: *Les écoles d'Italie et d'Espagne.* Saint Pétersbourg, 1899.

Paul Flat, *Les premiers vénitiens.* H. Laurens, éditeur, 1899.

Artur Haseloff, *Codex purpureus rossanensis: Die Minialuren der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano.* Giesecke & Devrient, 1898.

I. B. Supino, *Il Medagliere mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze.* Fratelli Alinari, editori, Firenze, 1899.

Karl Waermann, *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden.* Dresden, 1899.

C. de Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'Art italien.* H. Laurens, éditeur, Paris, 1899.

Émile Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV.* Napoli, Giannini, 1899.

Alfredo Melani, *Manuale di scultura italiana antica e moderna.* Milano, Hoepli 1899.

Per i lavori pubblicati nell'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

Adolfo Venturi - Domenico Gnoli, *Direttori.*

Roma — Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-a.

LA TOMBA DI PIETRO DI DANTE

A TREVISO

NON si era mai dubitato fino all'ultimo quarto del sec. XVIII che l'arca allora esistente nel primo chiostro del convento degli Eremitani in Santa Margherita di Treviso, colle arme degli Alighieri e con sotto l'epitafio, del quale diamo il testo più innanzi, non racchiudesse la salma del figlio maggiore di Dante, autore di un commento della Divina Commedia menzionato nello stesso epitafio, e fosse stata eretta appositamente per fargli onore.

A Treviso ne aveva parlato per primo, sulla fine del secolo XV, l'umanista Gerolamo Bologna,[1] cui tennero dietro nel secolo XVI Bartolomeo Burchiellati,[2] lo storico Bonifacio[3] e il genealogista Mauro,[4] e sulla fine del XVII secolo il cronista Nicolò Cima.[5] Ai letterati e storici veronesi — nella cui città si sapeva già da Leonardo Bruni[6] che Pietro, alcun tempo dopo la morte del padre, aveva fermato il proprio soggiorno — non era mai venuto in mente di contestare l'autenticità del sarcofago e dell'epitafio di Treviso. Solo osservava taluno di essi[7] che per accidente, forse per affari, Pietro doveva essersi trovato a Treviso quando venne a morte; dal loro canto gli scrittori trivigiani affermavano, senza però addurre alcuna prova, che da lunghi anni egli aveva trasferita la sua dimora sulle rive del Sile; il Bonifacio ed il Mauro in particolare aggiungevano ch'era stato fatto cittadino trivigiano.

Spetta al canonico marchese Gian Giacomo Dionisi, di Verona, la peregrina scoperta che Pietro non è l'autore dell'attribuitogli commento, che l'arca di Santa Margherita non era la sua tomba, essendo egli morto e sepolto a Verona, e che l'epitafio è apocrifo e di epoca tarda, dovuto alla furberia dei Trivigiani, i quali avrebbero con esso tentato di coprire un loro sotterfugio. Queste cose tanto meravigliose scrisse con tutta serietà il can. Dionisi, senza muoversi da Verona per esaminare monumento ed epitafio, in una *Serie di anedoti* (!)

---

[1] *Antiquarii libellus primus* in *Hyeronimi Bononii Opera*, ms. n. 962 della Biblioteca com. di Treviso, II, pag. XXXVI.

[2] *Epilaphiorum*, ecc. Venezia, 1583, pag. 41 e seg., e *Commentariorum*, ecc. Treviso, 1616, pag. 38 e 375.

[3] *Historia di Trevigi*, 1591, pag. 447.

[4] Ms. autogr. n. 1089 della Biblioteca com. di Treviso.

[5] *Le tre faccie di Trevigi*, ms. della Biblioteca comunale di Treviso.

[6] *Vita di Dante* in *Philippi Villani liber de Civit. Flor.*, edito da G. C. Galletti. Firenze, 1847.

[7] GIULIO DEL POZZO, *Elog. Colleg. Veronens.*, pag. 143.

usciti alla luce nell'estate 1786, e — cosa non meno meravigliosa — non mancò chi bevette grosso nella stessa Treviso.[1]

In un recente ed assai pregevole studio sull'epitafio di Pietro di Dante il conte Carlo Cipolla[2] riporta una lettera in data di Treviso 11 settembre 1786, diretta dal canonico conte Rambaldo Azzoni-Avogaro al can. Dionisi, per ringraziarlo dell'inviatogli esemplare dei suoi *Anedoti,* e rivendicare in pari tempo l'autenticità della tomba e dell'epitafio. Rammentando che il domenicano padre maestro Domenico Federici,[3] *valente* (?) *letterato trivigiano, ma di nascita veronese,* aveva accennato a quanto intorno a Pietro era stato scritto dall'Avogaro in una *Dissertazione sugli antichi poeti trivigiani,* lamenta il Cipolla di non averla potuto rinvenire. La dissertazione cui allude, inesattamente come al solito, il Federici, trovasi nel tomo VIII della *Storia della Marca trivigiana* del Verci,[4] in appendice alla monografia dei Caminesi dettata dallo stesso Federici. A proposito dei molti fiorentini che cacciati di patria dalle fazioni si erano ricoverati a Treviso, l'Avogaro ricorda Pietro di Dante *autore anch'esso di rime... e qui passato all' altra vita ci assicura il nobile mausoleo,* ecc.; dopo un breve cenno delle fonti veronesi, egli nota la singolarità dell' epitafio che qualifica per *juvenis venustus* Pietro morto vecchio nel 1364, e delle tre linee sotto il medesimo epitafio, cancellate collo scalpello, senza che si sappia che cosa contenessero. Donde appare che qualche incertezza intorno al testo dell'iscrizione era pure nella mente dell'Avogaro; non per questo era rimasta scossa la sua fede sull'autenticità della tomba.

Benchè mancante di data, ho motivo di credere che lo scritto consegnato dal can. Avogaro al padre Federici, perchè se ne servisse ne' suoi studi sulla signoria dei Caminesi, sia anteriore alla pubblicazione del can. Dionisi. Diversamente l'Avogaro, il quale, appena ricevuto l'opuscolo del Dionisi, si era affrettato a comunicare all'autore le proprie impressioni, non avrebbe mancato di citare e confutare, colla consueta sua diligenza e lealtà, le novelle induzioni del canonico veronese. La conoscenza che il Federici ebbe di quello scritto e delle riflessioni ivi esposte sul testo dell'epitafio, la successiva sua adesione agli apprezzamenti del Dionisi e l'organica leggerezza che si rivela in ogni atto e giudizio del religioso domenicano, tutto fa credere che il Dionisi non abbia agito di suo capo, ma sia stato suggestionato dallo stesso Federici a negar fede al monumento e all'epitafio trivigiani, rivendicando a Verona, comune loro patria, l'onore di avere dato sepoltura alla salma del figlio di Dante.

Circa vent'anni dopo, essendo già morto il can. Avogaro che avrebbe potuto rivedergli le buccie, il padre Federici[5] scendeva apertamente in campo in difesa delle conclusioni del can. Dionisi, tali, a suo dire, che « non ammettono replica ». Descrivendo la tomba egli osserva che « mentre la statua giacente sopra il sarcofago rappresenta un giovane vestito da giudice o leggista dell'età di 15 a 16 anni (!), più al basso come in cattedra stassene in piccola figura un vecchio dottore e maestro con libro in mano », ed esprime l'opinione che « quel monumento fosse sarcofago per il giovane, forse (!) un figlio di Pietro morto a Treviso, cenotafio per Pietro di Dante leggente in cattedra, giacchè in Treviso forse (!) come giudice dei Pretori per gli Scaligeri qui ritrovandosi dopo il 1330 scrisse e dispiegò l'opera del padre; onde *ignorante* il poeta dettatore del decastico e nell'opinione che quel deposito ricordasse il figlio Pietro di Dante, e trovandolo giovane e bello, confuse col cenotafio il sarcofago e scrisse: *Clauditur hic Petrus,* ecc. Con queste nuove addotte notizie e nuove riflessioni resta a Treviso l'onore della memoria di un magnifico sepolcro di Pietro Alighieri figlio di Dante... non togliendosi a Veronesi quello di averlo avuto a lor giudice e concittadino, presso dei quali sia morto ed anche sepolto ».

E però non falsari, come insinuava il marchese Dionisi, sarebbero stati i Trivigiani, ma ignoranti e smemorati al punto da dimenticare a chi avevano avuto in mente di dedicare

---

[1] Polanzani, in appendice alla traduzione del *Viaggio in Italia* di Teodoro Hell. Treviso, 1841, pag. 191.

[2] In volume per *Nozze Cian-Sappa,* 1894, pag. 73.

[3] *Memorie Trivigiane,* 1803, pag. 204.

[4] Op. cit., pag. 135 e seg.

[5] Loc. cit.

un così suntuoso monumento! ed ora dica il lettore se un cervello che non sia malato, possa in buona fede mettere insieme simile acervo di puerili sciocchezze!

* * *

La dimora in Verona di Pietro di Dante è confermata da numerosi documenti che parlano di lui come giureconsulto e giudice di quel Comune dal 1332 al 1361.[1] Sposò Jacopa,



Fig. 1ª. — Epitafio e frammenti della tomba di Pietro di Dante

figlia di Dolzeto dei Salerni, dalla quale ebbe cinque femmine: Aligeria, Gemma, Lucia (che furono monache benedettine in San Michele presso Verona), Elisabetta ed Antonia, ed un

[1] Del Pozzo, loc. cit.; Maffei, *Verona Illustrata*, 1731, c. 42; G. B. Biancolini, *Chiese di Verona*, 1749, I, pag. 200; Dionisi, loc. cit., e Giuliani e Cavattoni in *Album Dantesco Veronese*, 1865, pag. 338 e 347.

solo maschio, Dante; benchè taluno gliene attribuisca un secondo a nome Bernardino.[1] Ch'egli morisse veramente a Treviso, non era più permesso dubitare, dopo che il Passerini[2] ebbe nel 1865 a segnalare un albero genealogico degli Alighieri esistente nell'Archivio di Stato di Firenze in foglio volante del secolo XVII in cui si legge: *Petrus J. C.* | *testamentum 1364, 21 febbrar.* | *Tarvisii.* Più tardi il barnabita padre Rocca[3] pubblicò un estratto del testamento, concernente la compagnia di Orsanmichele di Firenze, che appare rogato il 21 febbraio 1364 da un notaio *Barchinus vocatus Sprichignus... de Trivisio.* La data del testamento precede di soli due mesi quella della morte che il *necrologio* delle monache di San Michele di Verona segna sotto il 21 aprile 1364.[4]

Fino a pochi anni fa nell'epitafio si era continuato a leggere *nam pius et justus juvenis fuit atque venustus,* ed era stato questo l'Achille degli argomenti posti innanzi dal Dionisi e dal Federici, preso a prestito, come si è veduto, dall'Avogaro; si diceva cioè che il defunto, se era morto *giovane e leggiadro* non poteva essere Pietro di Dante, il quale morendo nel 1364 doveva avere varcata la sessantina. Ma già nel 1891 il padre Rocca[5] esponeva la congettura che leggere si dovesse *vetustus* in luogo di *venustus,* traducendo: *poichè fu pio e giusto da giovane e da vecchio;* nel 1894, essendosi eseguito il calco dell'epitafio, si finì per constatare che bene si era apposto il padre Rocca, perchè in realtà sta scolpito *vetustus* e non *venustus.*[6]

Il monumento era stato eretto nel primo chiostro del convento, a destra della porta minore della chiesa, sospeso in alto nella parete. Chiusa e sconsacrata la chiesa e confiscato il convento, durante il regno Italico, la tomba venne rimossa e deposta in pezzi nel portico terreno delle Canoniche presso la Cattedrale, ove si trovava ancora nel 1841.[7] Più tardi la lapide coll'epitafio (fig. n. 1) fu trasportata in un locale della Biblioteca Capitolare ed ivi affissa ad una parete; aggiuntovi di sopra un busto del sommo poeta — opera di moderno scalpello — e di sotto, a guisa di base, le due teste dell'arca unite, che recano scolpiti gli stemmi gentilizi degli Alighieri. La statua di Pietro giacente sopra il sarcofago (fig. n. 2) e due statuine a mezzo rilievo (fig. n. 3), ch'erano ai lati del padiglione, vennero collocate nell'andito che precede la biblioteca, ove si trovano tuttora insieme con altri epitafi e frammenti scultorî; notevole, fra gli altri, la lapide coll'epitafio di Francesca, figlia di Petrarca, morta a Treviso nel 1384.

Le altre parti della tomba andarono disperse. Tanta incuria verso un monumento che i vecchi Trivigiani erano soliti additare con orgoglio e che aveva formato tema di lunghe ed appassionate discussioni e diatribe, sembrerebbe incredibile; cessa di destare stupore quando si pensi alle vandaliche distruzioni e agli sconci deturpamenti, sotto colore di pretesi restauri e reintegrazioni, perpetrati nella stessa città, in epoche ancor più recenti, di altre opere e di storiche memorie, per diversi rispetti, non meno insigni.

Nessuno, per quanto mi consta, aveva avuto cura di tracciare il disegno della tomba; e però i brevi cenni del Burchiellati e del Cima, la descrizione particolareggiata sì ma come sempre poco esatta e per di più manifestamente tendenziosa del padre Federici e i pochi pezzi giunti fino a noi costituivano i soli elementi sui quali era dato contare per arguire come fosse. Il Burchiellati[8] la descrive come un'arca insigne, resa più insigne dal personaggio scolpito entro il padiglione (*sub tentorio*), con due stemmi Alighieri, l'uno dorato e colorato l'altro. Il Federici, dopo aver descritto, a suo modo, il personaggio disteso sull'avello, aggiunge che « il medesimo sta sotto di un ben inalzato arco da colonne sostenuto e da quattro (?) figure simboliche custodito con fregi ed intagli »; conferma l'esistenza dei due

---

[1] LITTA, *Le famiglie illustri d'Italia - Alighieri;* DIONISI, GIULIARI e CAVATTONI, loc. cit.

[2] *Della famiglia di Dante,* 1865, pag. 71.

[3] *Di alcuni commenti della Divina Commedia.* Firenze, 1891.

[4] BIANCOLINI, MAFFEI e CAVATTONI, loc. cit.

[5] Op. cit., pag. 394.

[6] CIPOLLA, loc. cit.

[7] POLANZANI, loc. cit.

[8] *Commentar.*, pag. 375.

stemmi Alighieri, l'uno a colori, l'altro coll'ala dorata, insieme ad un terzo colle *insegne della città di Treviso* (?) — cioè la croce con due stelle —, il quale ultimo era stato riprodotto fra mezzo altri due stemmi Alighieri nella pila dell'acqua santa vicina alla tomba.

La statua, in grandezza naturale (m. 1.62), che giaceva sopra il sarcofago, ha il capo coperto col tocco dottorale e la persona avvolta in lunga vesta con cappa e maniche larghe e pendenti; è purtroppo deturpata dalla rottura del naso. Il lettore può constatare che non raffigura punto un ragazzo, bensì un uomo adulto e prosperoso. Le due statuine in rilievo — graziose donzelle dall'aspetto virginale — tengono con una mano un lungo rotolo spiegato e coll'altra i lembi di una tenda.

Tutti questi elementi fanno pensare ad un tipo abbastanza comune nelle tombe veneziane del secolo XIV, di cui sono memorabili esempi l'arca fastosa del doge Andrea Dandolo († 1354) a San Marco in Venezia (vedi fig. n. 4), e quella più modesta del vescovo Castellano da Salomone († 1321) nella Cattedrale di Treviso (vedi fig. n. 5), nelle quali havvi la statua in grandezza naturale del defunto supina sopra il sarcofago, entro un padiglione alle cui estremità stanno figurine scolpite a mezzo rilievo in atto di tenere raccolte le cortine.



Fig. 2ª. — Statua giacente di Pietro di Dante

* * *

Spogliando nell'autunno 1896 i voluminosi protocolli del notaio e giudice trivigiano Ottone da Castagnole nell'Archivio notarile di Treviso, rinvenni una serie di atti relativi all'eredità di Pietro di Dante;[1] l'ultimo e il più importante contiene i patti stipulati dai commissari testamentari di Pietro collo scultore incaricato della costruzione della tomba.

Notevoli sono pure i primi due[2] che recano le procure rilasciatesi reciprocamente dai due commissari per poter procedere, ciascuno in nome anche dell'altro, all'esecuzione delle

[1] Uno o due anni prima gli stessi atti erano stati rintracciati, a mia insaputa, dal prof. Luigi Bailo, il quale avea iniziato, nella *Gazzetta di Treviso,* un interessante studio sull'epitafio di Pietro, che interruppe in attesa di usufruire i materiali forniti dai nuovi documenti. Non avendolo egli fatto finora perchè distratto da altre cure, mi è parso di non dovere defraudare più oltre i diritti degli studiosi e i desideri di molti miei concittadini, i quali attendono ormai da troppo tempo che i suddetti documenti siano resi di pubblica ragione.

[2] Vegg. doc. I e II.

ultime volontà del defunto. Le procure sono in data 29 aprile 1364, ottavo giorno dalla morte di Pietro; figurano intervenuti quali testimoni il notaio che aveva rogato il testamento, Sperchignino Bartolomeo — non *Barchinus* come per errore si era letto nell'estratto concernente la compagnia di Orsanmichele, — e tre *tayapiera* del luogo, accorsi probabilmente nella speranza di beccarsi la commissione della tomba. Pietro aveva nominato suoi commissari Leonardo di Baldinaccio, uno dei molti toscani che avevano a Treviso, come nelle altre città della Marca, il monopolio del cambio, degli appalti delle gabelle, dei banchi dei pegni e di molte industrie, e frate Liberale da Treviso, priore degli Eremitani di Santa Margherita, personaggio che incontrasi altre volte nei testamenti dell'epoca onorato di simili incarichi.



Fig. 3ª. — Frammenti della tomba di Pietro di Dante

Nella prima procura si allude ad un legato di mille ducati da distribuirsi a cura dei commissari — somma assai cospicua che dimostra come non a torto il Bruni dicesse di Pietro che aveva tesoreggiato; vi si parla inoltre di una disposizione fiduciaria di cento e cinquanta ducati, per la quale i commissari dovevano recarsi a Verona a conferire coi cognati del testatore, Giovanni e Pietro di Dolzeto, e di un unico figlio ed erede a nome Dante, cui si doveva chiedere la ratifica della spesa del funerale e delle esequie, ammontante a L. 220. Nella seconda è cenno di un credito per l'importo di mille ducati verso le eredità del banchiere fiorentino Bartolomeo degli Agolanti e de' suoi figli Gasparino e Baldassare; si può credere che appunto la morte dei tre Agolanti, avvenuta a brevi intervalli di tempo fra il settembre e l'ottobre 1363, e le complicazioni verificatesi nella liquidazione delle loro eredità, avessero indotto Pietro a portarsi da Verona a Treviso per affrettare l'esazione del proprio credito.[1] Quanto alla disposizione fiduciaria è a supporsi avesse lo scopo di provvedere cautamente ad un figlio naturale del testatore; si spiegherebbe così l'apparente contraddizione fra la procura che nomina un solo figlio ed erede, Dante, e i documenti e le lettere pubblicate nell'*Album dantesco veronese* del 1865, che provano l'esistenza di un *d. Bernardinus de Aligeriis q. d. Petri,* notaio in Verona, fratello di *d. Lucia abbatissa S.ti Michaelis,*

[1] La prima notizia di Bartolomeo fu Deo Agolanti è in un decreto del podestà di Treviso, del 9 maggio 1320, che imponeva un prestito di lire 300 a carico dei *feneratori* toscani residenti nella città (*nei protocolli del notajo Guidone da Marostica*); testò il 30 agosto 1363 e morì poco appresso, seguito a breve distanza di tempo dai figli Baldassare, morto *ab intestato,* e Gasparino, il quale fece testamento il 14 ottobre 1363. Dai protocolli del notaio Dionisio di Bartolomeo Zuperio risulta che la liquidazione delle tre eredità fu assai laboriosa e si protrasse per parecchi anni.

È notevole che in un atto del 13 marzo 1347, rogato nel banco degli Agolanti a San Leonardo dal notajo Antonio De Nepote, figura quale testimonio *ser Dantino q. Aldigerii de florentia qui nunc moratur Verone,* probabilmente lo stesso *Dantino q. Aldigerii de florentia* del famoso documento padovano del 1306 che fu per lungo tempo scambiato col grande poeta.

il quale, in una supplica diretta nel 1395 ai deputati sopra l'estimo della sua città, si diceva già vecchio e ridotto in estrema miseria.

Gli atti intermedi dal 2 agosto al 27 novembre [1] riflettono pagamenti effettuati dai

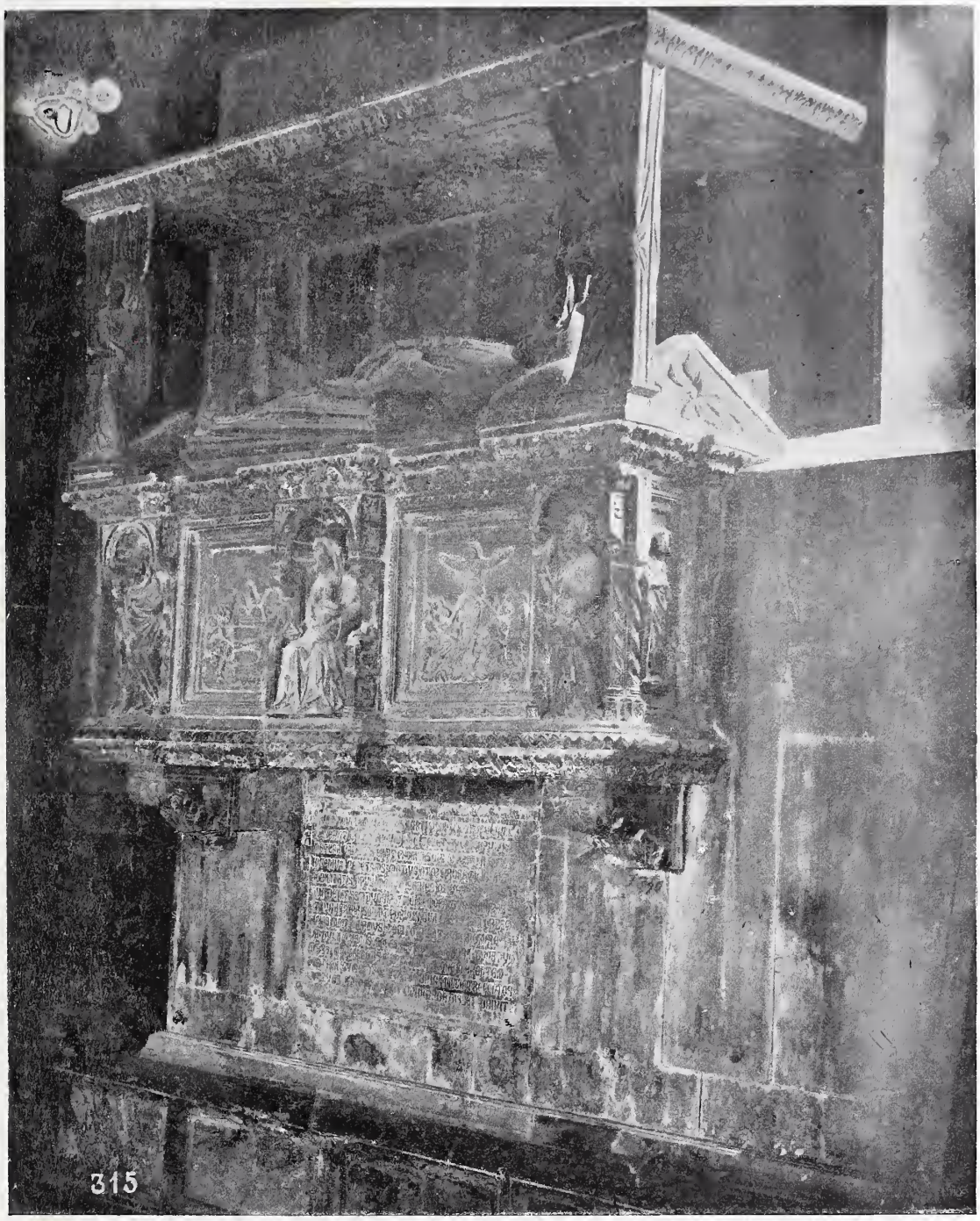


Fig. 4ª. — Monumento del doge Andrea Dandolo nella chiesa di San Marco di Venezia

commissari in esecuzione del legato dei mille ducati — mediante elargizioni a favore di carcerati, di donzelle nubende e di poveri — e di alcuni altri minori legati a vantaggio di essi commissari e del convento di Santa Margherita.

---

[1] Vegg. doc. III a IX.

Venendo a parlare dell'ultimo atto, che è del giorno 8 dicembre 1364,[1] si osserva anzitutto che fu rogato nella Cattedrale, vicino al sepolcro del vescovo Castellano. Le parti

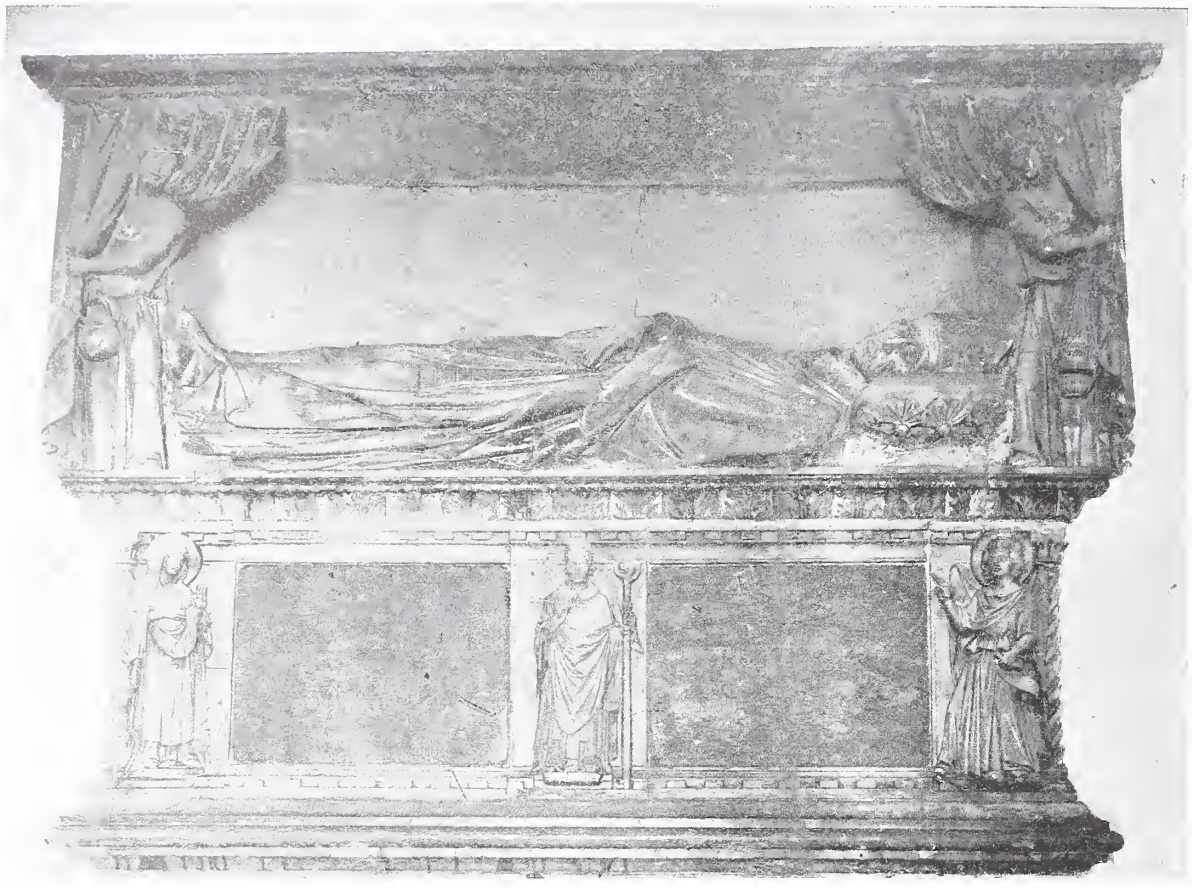


Fig. 5ª. — Monumento del vescovo Castellano, nella Cattedrale di Treviso

si erano date convegno colà perchè volendosi che la tomba di Pietro fosse, come ivi è detto, *per modum et ad similitudinem arche q. bone memorie Reverendissimi in Christo patris et domini, domini Castellani de Salomone de Tarvisio, olim dignissimi Episcopi Tarvisini,* riusciva più agevole indicare nel contratto i particolari del sepolcro preso a modello, che lo scultore era tenuto a riprodurre. Per la commissaria intervenne Leonardo di Baldinaccio; lo scultore era *m. Ziliberto tayapiera fu Mauro Santo* da Venezia, della contrada di San Barnaba, artista sconosciuto, il cui nome si è già accennato in questo periodico[2] che ricorda *m. Alberto fu Ziliberto di Pietro Santo tayapiera* della stessa contrada, uno dei tre autori delle sontuose tombe dei Carraresi, ora agli Eremitani di Padova. Il prezzo fu stabilito in cento e cinquanta ducati, da pagarsi metà fra otto giorni, ed il resto alla consegna dell'opera, che doveva effettuarsi non oltre la festa delle Pentecoste dell'anno seguente.

La presenza di m°. Ziliberto a Treviso è accertata una seconda volta nel 19 agosto 1365 quale testimonio in un contratto stipulato nel convento di Santa Margherita, nell'interesse di quei frati;[3] molto probabilmente egli si trovava colà per la posa in opera del monumento.

La qualifica data a Pietro di *magne scientie viri... legum doctoris et virtuosi poete*, conferma ch'egli, oltre che leggista, fu poeta, ed aggiunge valore all'attribuzione fattagli di varie poesie in volgare. L'istromento non parla dell'epitafio; forse i commissari si riser-

[1] Vegg. doc. X.

[2] Anno II, pag. 88.

[3] Nei protocolli del notaio Galdinello de Colcedo.

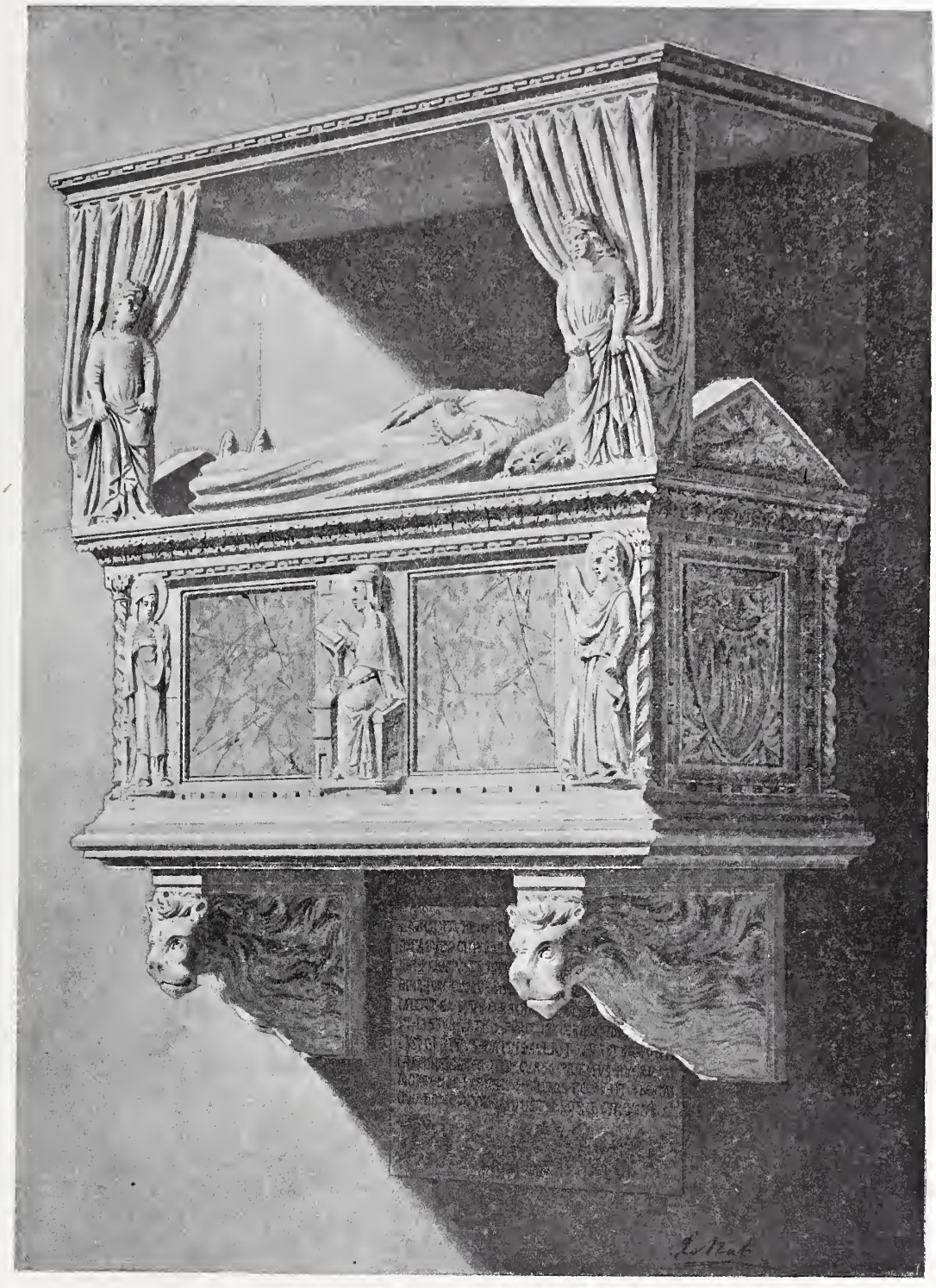


Fig. 6ª. — Ricostruzione grafica della tomba di Pietro di Dante

vavano di farlo scolpire ad opera compiuta, ricorrendo a qualcuno dei *tayapiera* intervenuti nelle prime procure. È probabile sia stato dettato dal maestro di grammatica e di *loyca* che reggeva in quell'epoca le scuole pubbliche del Comune — maestro Pietro di Asolo, *professor grammatice facultatis in civitate Tarvisii;* si direbbe che l'autore fosse l'epigrafista ufficiale di Treviso, perchè in altre iscrizioni dello stesso decennio riportate dal Burchiellati si riscontra analogia di stile e di concetti. Tali, ad esempio, gli epitaffi del cavaliere Francesco da Salomone († 1361) fratello del vescovo Castellano, sepolto in Duomo sotto l'arca del vescovo, e del nobile Nicolò Tempesta Avogaro († 1365) la cui tomba era a San Francesco;[1] nel primo havvi perfino l'identico concetto ripetuto nell'iscrizione di Pietro, la cui interpretazione aveva dato luogo a tante discussioni: *moribus et juvenis floruit atque senex.*

Eccone il testo quale è stato pubblicato dal Cipolla; il lettore, avendo sott'occhio una eccellente riproduzione fotografica della lapide, è in grado di controllarne l'esattezza:[2]

CLAUDITVR · HIC · PETRUS · TUMULATUS · CORPORE · TETRUS
AST · ANIMA · CLARA · CELESTI · FVLGET · IN · ARA
NA*m* · PIVS · *et* · IVSTVS · IUVENIS · FUIT · ATQUE · UETUSTUS
AC · IN · IVRE · QVOQVE · SIMVL · INDE · PERITVS · VTROQVE
EX · TITIT · EX · P*er*TVS · MVLTORV*m* · *et* · SCRIPTA · REP*er*TUS
VT · LIBRV*m* · PATRIS · PVNCTIS · APERIRET · IN · ATRIS
CVM · GENITVS · DANTIS · FVERIT · SVP*er* · ASTRA · VOLANTIS
CARMINE · MATERNO · DECVRSO · PRORSVS · AUERNO
MONTE · QVE · PVRGATAS · ANIMAS · RELEVANTE · BEATAS
QVO · FAME · DIVE · GAVDET · FLORENCIA · CIVE

Non si saprà mai con certezza che cosa fosse scritto nelle tre linee sotto l'epitaffio, e perchè siano state cancellate. L'Avogaro[3] espose la congettura che vi si nominasse la città e forsanco il decreto del magistrato che aveva ordinato l'erezione del monumento; gli Eremitani lo avrebbero più tardi soppresso « nel timore che si pigliasse argomento di fondare giurisdizione sopra il monastero del medesimo magistrato ». Il Cipolla, dal suo canto, suppone che fosse scritta un'indicazione di questo genere: *Dñs Petrus judex condam dñi Dantis de Aligheriis obiit · d · XXI · Aprilis · anno dñi M CCC LXIIII.*

Io penso vi fosse cenno altresì del divieto a che in progresso di tempo potessero trovar posto nel sarcofago altre salme; divieto che s'indicava colle iniziali H. M. H. N. S. La leggenda sarebbe stata raschiata col consenso dei preposti del convento, indottisi per l'elemosina di qualche messa a trasgredire la volontà del defunto.

Il Burchiellati parla in più luoghi di simili abusi che a' suoi tempi erano assai frequenti, specialmente quando venivano a mancare i discendenti od altri eredi del tumulato; egli riporta un epitafio della Chiesa di San Francesco, in cui è fatta menzione dell'abusiva cancellazione di uno stemma: *Insignia suprascripta indebite abrasa,* ecc., e ricorda che due lati del chiostro di Santa Margherita erano occupati dalle tombe di molti fiorentini, parte delle quali si vedevano, *immutatis litteris, ab aliis usurpatae.*[4]

Considerando che nell'*Antiquarium* del Bologna il cognome Alighieri compare colla forma poco comune *Algerii*[5] che trova riscontro colle forme *Algerii* e *de Algeriis* dagli atti del notaio trivigiano, si è tratti a pensare che il Bologna l'abbia desunta dalla leggenda dell'epitafio, che a' suoi tempi (1454-1517), poteva non essere ancora stata cancellata; e però

---

[1] Burchiellati, *Epitaph.*, pag. 82 e 315.

[2] Op. cit.

[3] In Cipolla, op. cit.

[4] *Epitaph.* pag. 45 e 279 e *Comment.*, pag. 109, 314, 333, ecc.

[5] Op. cit. Il Bologna così si esprime: *Est enim apud nos Petrus eximii Poetae Dantis Algerii f. in coemeterio Eremitarum, arca quidem marmorea sumptuosa, reconditus.*

la soppressione della leggenda, cui alluse per primo il Burchiellati nel 1583, si sarebbe compiuta tra la fine del secolo XV e la prima metà del secolo successivo.

Neppure l'arca del vescovo Castellano riuscì a sfuggire interamente alle manomissioni dei posteri. Dalla descrizione che ne dà l'istromento per la tomba di Pietro risulta ch'era sostenuta da due grandi modiglioni con teste di leone; i modiglioni sono scomparsi, e dell'arca — collocata entro la parete del vestibolo della cappella Malchiostro — non rimangono in vista che lo specchio anteriore, ed il padiglione (*super celum*) colla statua giacente del vescovo e i due angeli in mezzo rilievo, l'uno agitante con una mano il turibolo e l'altro che porta il secchiello e l'aspersorio per le esequie, mentre ambedue coll'altra mano tengono raccolte le cortine. È probabile sia stata così ridotta verso il 1520, in occasione delle fabbriche eseguite nella Cattedrale a cura e spese del vicario Malchiostro.

Nello specchio del sarcofago di Pietro, al posto del vescovo *in manu tenentis baculum pastorale,* eravi nel mezzo, in piccole proporzioni, la figura di Pietro *sedentis in cathedra ad modum doctoris;* alle due estremità, in entrambe le tombe, da un capo la Vergine Annunziata e dall'altro l'arcangelo Gabriele. Ai lati del padiglione, in luogo degli angeli, furono scolpite due figure — non quattro come afferma il p. Federici, comprendendovi forse la Vergine e Gabriele — *in formam virtutum in manibus cartam tenentium et curtinas,* destinate a simboleggiare le virtù del defunto, che l'iscrizione esalta come *pio e giusto*, e la singolare sua dottrina, della quale aveva dato saggio nell'interpetrare i punti oscuri della grande opera del padre Dante *super astra volantis.*

L'atto parla solo delle insegne del defunto da scolpirsi nelle teste (*in capitibus*) dell'arca. È quindi a ritenersi che il Federici si sia ingannato quando disse che nella tomba, oltre alle arme degli Alighieri, eravi lo stemma del Comune di Treviso; probabilmente egli scambiò lo stemma della città coll'arma antica degli Alighieri, divisa in due campi con una fascia orizzontale nel mezzo, quale vedesi in una delle teste del sarcofago sotto l'epitaffio.

È assai verosimile che la statua riproduca, a un dipresso, le fattezze del figlio di Dante; pubblicato il testamento, che doveva fra l'altro contenere le disposizioni per l'erezione della tomba nel convento degli Eremitani, non si sarà mancato di levare tosto la maschera del defunto, perchè lo scultore se ne servisse nel riprodurre la sua effigie. Certamente nulla havvi nei tratti del volto e nella figura che ricordi il padre; se pure è vero che questi fu quale viene descritto dal Boccaccio, e se è autentico il ritratto della cappella del Podestà di Firenze attribuito a Giotto.

Come opera d'arte, a giudicare dalla statua di Pietro, si direbbe che il monumento non fosse stato di gran pregio; mancante di originalità, era certo inferiore a quello preso a modello, assai rimarchevole per la finezza del lavoro e per l'intelligenza con cui sono resi i lineamenti severi del venerando pastore. Dall'esame e raffronto di quanto resta delle due tombe con quella del doge Dandolo, colla scorta delle notizie contenute nell'istromento e coll'aiuto di persona dell'arte,[1] ho tentato di ricomporre il sepolcro di Pietro quale doveva apparire ancora nel primo decennio del secolo che muore (fig. 6ª).

GEROLAMO BISCARO.

---

[1] L'egregio prof. Sante De Nat dell'Istituto tecnico di Alessandria.

DOCUMENTI.

I.

(*Dal protocollo* D *del notaio Ottone da Castagnole, nell'Archivio notarile di Treviso,* c. 36).

1364. Die lune penultimo mensis Aprilis Tarvisii, in capitulo conventus et loci fratrum heremitarum Sancte Malgarite de tar. presentibus ser Bartholomeo Sperchignino notario q. ser nicolai sperchigne de tar. not., Bartholomeo tayapiera q. petri de farra de sulico districtus Tar., Donato tayapiera q. Rizardi de feraria qui moratur tar., Johane tayapiera q. Guillelmi de fara de sulico districtus tar. testibus rogatis ed ad hoc specialiter convocatis et aliis; Leonardus baldinacii de flor. qui moratur tar. pro nomine et executione et fideicomissione q. discreti et sapientis viri domini Petri Judicis filii q. domini Dantis de flor. qui morabatur Verone ex eius ultimo testamento scripto per Bartholomeum Sperchigninum not. suprascriptum fecit, constituit et ordinavit Religiosum et honestum virum dñm fratrem Liberalem de tar. priorem supradicti conventus et loci comissarii dicti q. dñi petri Jud. presentem et volentem suum et dicte comissarie certum actorem, procuratorem, negociorum gestorem et nuncium specialem et specialiter ad certificandum vigore et secundum formam dicti testamenti dicti dñi petri Johanem et petrum fratres et filios dñi dolzeti cognatos dicti testatoris Verone comorantes, quos dictus testator ut dicitur in dicto testamento alias rogavit ut darent de suis denariis tantum centum florenos auri in secreto negotio, silicet quod dictus testator in dicto testamento voluit, ordinavit, iudicavit et reliquit inter cetera quod dicti sui comissari sicilet predicti frater Liberalis et Leonardus, ipso testatore mortuo, apprehensa vel non hereditate ipsius, possint et valeant de mille ducatis auri nominatis in dicto testamento usque ad summam centum et quinquaginta ducatos auri dare et disponere in eo quod ipse testator secreto jam secum ordinavit, dumodo prius certificent de hoc et super hoc dictos Johanem et petrum fratres et filios dñi Dolzeti cognatos ipsius testatoris Veron. comorantes, totum vero residuum dictorum mille ducat. auri dicti fideicomissarii debent disponere prout in dicto testamento continetur, Et ad petendum, luendum, exigendum et recipiendum in judicio et extra a Dante filio et herede dicti q. dñi petri ex dicto testamento expensas funeris et exequii dicti q. dñi petri testatoris factas per dictum Leonardum ad summam librar. ducent. viginti denar. p. Et ad vocandum de ipsis expensis sibi bene solutum et integre satisfactum, *etc.*, et generaliter ad omnes eius et dicte comissarie causas, questiones, controversias, querellas quas habet, habere videretur... coram Magnifico et potente dño, dño Cane civit. Verone dño Generali ejusque potest. Veron. et Vicar. Jud., *etc.*

II.

(*Dallo stesso protocollo,* c. 37).

Eo die (1364, 29 *Aprile*) et loco, presentibus dictis testibus ad hoc specialiter convocatis et aliis. Reverendus et honestus vir dñs frater Liberalis de tar. prior conventus et loci fratrum heremitar. Sancte Malgarite de Tar. executor et fideicomissarius q. discreti et sapientis viri dñi petri Juris periti fil. q. dñi Dantis de flor. qui morabatur Verona ex ejus ultimo testamento scripto per Bart. Sperchigninum not. suprascriptum, omni modo, jure, via et forma quibus melius potuit, fecit, constituit et ordinavit Leonardum Baldinacii de flor. habitatorem tar. comissarium dicti q. dñi petri presentem et volentem suum et dicte comissarie certum nuncium, actorem, negociorum, gestorem et procuratorem generalem, *etc.*, ad omnes suas et dicte comissarie lites, causas, questiones et coram dñis pot. et Capit. Tar. eorumque Vicar. Jud. assessor. *etc.* ad agendum et defendendum, *etc.* et ad petendum, exigendum, recipiendum mille ducatos auri vel restum dictorum mille ducator. auri ab heredibus q. ser Bartholomei de Ago-

lantibus qui morabatur Tar. in contrata Sancti Leonardi et ab heredibus q. guasparini et baldassari fratrum et filiorum dicti q. barth. de agolantibus, et quicquid eidem dicte comissarie deberent, *etc.* Et ad disponendum et dandum omnia legata contenta in dicto testamento dicti q. dñi Petri personis ipsam habere debentibus, etc.

III.

(*Dal protocollo* E *dello stesso notaio,* c. 34).

1364. 2 *Agosto.* Tar. in claustro conventus et loci Sancte Malgarite ps. dño Micheleto faletro de Venec. ser Nordio q. d. tibaldi de nordiis de tar. petro sartore q. pauli lanarii de tar., *etc.* Franciscus q. nicolai de civit. austrie sive de foroiuli, *riceve lire* 25 *dei piccoli* a dño fratre liberale de tar. priore, *etc.*, et leonardo baldinacii de flor., *etc.*, comiss. nomine q. sap. viri dñi Petri fil. q. dñi Dantis algerii de flor. pro parte solucionis certe quantitatis denarior. relictor. per dictum q. dñm petrum in eius ult.° testamento distribuend. per dictos suos comissar. pro eius anima ubi eis melius videbitur convenire, *etc.*

IV.

(*Dallo stesso protocollo,* c. 50).

1364. 13 *Agosto,* tar. sub palacio comunis ps. barth. sperchignino not. q. ser nicolai sperchigne. Gerardo not. q. Johis de merlo not. Gerardo de scarsellis custode carcerum comunis tar. *etc.* Aproynus q. Melioris de Verona carceratus in carceribus comunis tar. amore dei et pro anima q. discreti et sap. viri dñi petri dantis de flor. *riceve lire* 5 *dei piccoli* a Leonardo baldinacii de flor., *etc.*, comiss. nomine dicti q. dñi petri dantis, *etc.*, pro parte solucionis unius legati certe quantitatis denar. relictor. per dictum q. d. petrum in suo ultimo testamento, *etc.*, distribuend. et solvend. per dictos suos comiss. pauperibus personis prout eis melius videbitur convenire, *etc.*

V.

(*Dallo stesso protocollo,* c. 140).

1364. 7. *Ottobre* tar. in domo infrascripti leonardi posita in contrata de dom., *etc.* Dona Caterina fil. q. ser francisci de bon. qui mor. Tar. uxor Anthonii de pad. *riceve lire* 32 *dei piccoli* a leonardo baldinacii de flor. dante et solvente, *etc.*, tamquam comissario, *etc.*, q. discreti et sap. viri dñi petri dantis pro anima dicti q. dñi petri in auxilio maritandi dictam Caterinam, *etc.*

VI.

(*Dal protocollo* F *dello stesso notaio,* c. 11).

1364. 26 *Novembre,* Tar. in loco et conventu fratrum heremitarum S. Malgarite de Tar. ps. dño Benedicto de musto de Venec. qui mor. tar. ser Vinciguerra q. dñi Davidis de roverio, ser griuono q. dñi Viviani de prata qui mor. tar., *etc.* Dñs fratrer Jacobus de lano plebis queri tamq. sacrista et nomine et vice conventus et loci S. Malgarite ... *riceve* unum calicem de argento valoris (*è in bianco*) a dño fratre liberale de tar. priore dicti loci et a ser Leonardo baldinacii de flor. qui mor. tar. dan-

tibus et solventibus comissario nomine q. discreti et sapientis viri dñi petri dantis q. dñi dantis algerii de flor. pro solucione, *etc.*, unius legati dicti calicis relicto dicti conventui et loco per dictum q. dñm petrum pro eius anima in ejus ultimo testamento, *etc.*

VII.

(*Dallo stesso protocollo*, c. 11).

Eo die (1364, 26 *Novembre*) loco... Religiosus et honestus vir dñs fr. liberalis de tar. prior... *riceve lire* 25 *dei piccoli* a Leonardo q. baldinacii de flor., *etc.*, dante et solvente comm. nomine q. sap. viri dñi petri filii q. dñi Dantis algerii de flor. qui mor. Tar. pro solucione, *etc.*, unius legati totidem denar. eidem dño fratri Liberali relicti per dictum q. dñm petrum pro ejus anima in ejus ult.° testam.°, *etc.*

VIII.

(*Dallo stesso protocollo*, c. 11).

Eo die (1364, 26 *Novembre*) loco... Leonardus q. baldinacii de flor. qui mor. tar. *riceve* 25 *ducati* a dño fratre Liberale de tar. priore loci et conventus, *etc.*, dante et solvente comiss. nomine q. dñi petri dantis legum doctoris fil. q. dñi dantis algerii de flor. pro solucione, *etc.*, unius legati totidem ducat. auri eidem leonardo relicto per ipsum q. dñm petrum in ejus ult.° testam.°, *etc.*

IX.

(*Dallo stesso protocollo*, c. 12).

1364. 27 *Novembre*, Tar, sub palatio comunis ps. Thadeo q. ser Reduxii de Quero, Citadino q. Michelis de sumancio not. Romano q. Simeonis de lapo de flor. qui mor. in mestre... Dona Ricadona uxor q. Johanis de baxiano q. mor. Tarv. *riceve lire* 10 *dei piccoli* a leonardo baldinacii de flor., *etc.*, comissario nomine q. discreti et sap. viri dñi petri dantis jurisperiti fil. q. dñi dantis algerii de flor., *etc.*, pro anima dicti q. dñi dantis pro auxilio maritandi Malgaritam filiam dicte done Richedone pro parte solucionis unius legati mille ducator. auri relict. per ipsum q. d. petrum in ejus ult.° testam.° in disposicione dictor. pror. comiss. ubi eis melius videbitur convenire, *etc.*

X.

(*Dallo stesso protocollo*, c. 30).

1364. 8 *Dicembre*. Carta pactorum comm. q. dñi Petri dantis et Magistri Zilberti tayapiera de Venec.

In christi nomine Amen. Anno ejusdem nat. millesimo trecentesimo sexagesimo quarto, indict. secunda, die dominico Octavo mensis Decembris, Tarvisii in ecc.ª majore Tar. penes archa miss. dñi dñi Castellani dei gratia olim episcopi Tar. presentibus dño p.bro blandino de campo plebis qui nunc moratur Tar. mansionario majoris ecclesie de Tar., ser petrucio apoth. de contrata de dom de Tar. Johane q. Johanis de Feltro qui mor. in burgo Sanctor. XL testibus rogatis et aliis. *Magister Zilbertus tayapiera quondam Mauri sancti de Venec. de confinio Sancti barnabe*, promisit Leonardo q. baldinacii de

florentia qui mor. Tar. recipienti et stipulanti comissario nomine q. *magne scientie viri domini petri dantis legum doctoris et virtuosi poete, nati quondam Sapientissimi poete et viri, dñi dantis de Algeriis de florentia* et nomine et vice discreti et religiosissimi dñi fratris Liberalis de Tar. prioris conventus mon. et loci Sancte Malgarite fratrum heremitar. de Tar. comissarii dicti q. dñi petri Dantis, facere et fieri facere omnibus suis periculis et expensis unam archam in qua dicti comissarii corpus dicti dñi petri dantis ponere intendunt seu poni facere in claustro conventus et loci fratrum heremit. Sce Malgarite de Tar. per modum et ad similitudinem arche quond. bone memorie Reverendissimi in Christo patris et dñi, dñi Castellani de Salomone de Tar. olim dignissimi Episcopi Tar. prout inferius clarissime denotatur. Primo namque facere et construere debet archam huiusmodi longitudinis cuiusmodi est archa dicti q. dñi Castellani de lapidibus infrascriptis vid. mudiglonos magnos cum capitibus leonum de lapide vivo sive Istriano, fundum dicte arche de lapide vivo cum rotundo retorto, in medio vero dicte arche ubi est figura dicti q. dñi dñi Castellani in manu tenentis baculum pastorale, debet esse quedam figura marmorea ipsius dñi petri dantis sedentis in cathedra, ad modum doctoris, a capitibus autem dicte arche facere debet duas figuras marmoreas albas cum duobus colonetis marmoreis retortis secum tenentibus uterque ab uno capite figuram Virginis gloriose et ab alio capite figuram angeli ipsam annunciantis ad formam et similitudinem illarum arche predicte q. bone memorie dñi dñi Castellani cum spondis de marmore alabaustri nuvoladi cum listadellis de ante de marmoro albo cum dentibus et foleis laboratis in omnibus et per omnia prout listadelle arche dicti q. dñi dñi Castellani sunt evidencius laborate, sponde autem dicte arche cum listadellis eisdem necessariis que debent poni in capitibus dicte arche de lapide vivo esse debent cum armis dicti q. dñi petri intus factis, cujus arche coperculum de vivo lapide esse debet, super quo debet facere et ponere quandam ymaginem magnam dicti dñi petri cum uno cusinello subtus capite de lapide vivo dicte arche conveniente. Item ubi archa dicti q. dñi dñi Castellani habet quoddam supercellum cum duobus angelis marmoreis tenentibus in manibus teribulos et cultrinas, dictus magr. Zilbertus promisit facere dicte arche dicti q. dñi Petri unum supercellum de lapide vivo et dentatum cum capitibus de lapide vivo cum suis mudiglonis longis usque super archam et cum duabus figuris de marmore albo in formam virtutum in manibus cartam tenentium et curtinas, quam archam cum omnibus supradictis figuris cusinello listadellis supercello spondis mudiglonos et omnibus aliis necessariis dicte arche dictus mgr. Zilbertus per pactum expressum stipulatum, solemniter valatum, promisit dicto Leonardo baldinacii, recipienti et stipulanti nominibus antedictis facere et laborare et fieri et laborari facere ad formam et similitudinem arche dicti q. dñi dñi Castellani et totius laborerii dicte arche spectantis et pertinentis prout evidenter apparet usque ad festum pasce pentecostis proxime venturi. Pro operibus, patrocinio, lapidibus, et labore cujus magri Zilberti et dicte arche, dictus Leonardus com. nomine et nomine et vice dicti dñi fratris Liberalis predicti pro quo promittit de rato taliter, *etc.*, promisit dare et solvere dicto magro Zilberto armaturas et calcinam necessarias causa ponendi in opere dictam archam et centum quinquaginta ducatos boni auri et justi ponderis per duos terminos, vid. medietas dictor. ducat. auri usque ad octo dies proxime vent. et alia med. dictor. ducat. auri quando dictum opus erit complectum. Que omnia et singula suprascripta, *etc.*, *seguono le solite formule di garanzia.*

BARTOLOMEO VENETO

Il maestro, poco conosciuto ai più, si è rivelato in questi ultimi anni ad alcuni studiosi, ma non completamente. Noi ci proviamo a tracciare la cronologia delle opere sue, benchè tanta sia la oscurità in cui si avvolga Bartolomeo Veneto, e tanta la difficoltà d'una ricostruzione fondata quasi del tutto su criterî stilistici.[1]

La prima opera dell'artista, replicata da lui parecchie volte nell'inizio della sua carriera pittorica, è la Madonna a Val Sansibio, già in casa Martinengo, ora del conte Donà delle Rose; (fig. 1) essa reca quest'iscrizione, che è stata letta da Giulio Carotti: *1502 . 9 | apr. | Bartolamio mezo Ven | izian e mezo cremonese.* La Madonna non è differente dalle tante sue che tengono il Bambino sulle ginocchia, e sono in atto di raccogliere nella palma d'una mano un piedino del fanciullo, il quale guarda alla sua destra, e sembra ritrarsi per stringersi al petto materno. La divina madre ne tiene con l'altra mano il corpicciuolo, mentre china su di lui la testa pensosa. Non era nuovo nell'arte l'atteggiamento di Maria, che, passata una mano sotto l'ascella del Bambino, gli copre il ventre, e stende l'altra sotto il piedino di lui per sostenerlo o racchiuderlo nella palma come gentile cosa; gli scolari di Giambellino si attennero a quella forma con una certa predilezione, e la troviamo anche nel quadretto di Marco Pensaben nella Galleria di Bergamo. Bartolomeo Veneto, esordiente nell'arte, ripete la composizione, già determinata anche in altri particolari derivati da Giambellino, con leggiere varianti nel quadro della Galleria di Venezia, attribuito al Bissolo (Fig. 2); in quello della Raccolta Delaroff a Pietroburgo, ora assai guasto da restauri; nell'altro che dalle mani dell'avv. Cannella, di Venezia, passò in quelle dell'americano Samuele Parish; ancora nell'altro della collezione Crespi, che fu già a Belluno e in vendita presso l'Ongania a Venezia; (Fig. 3) infine in uno, oggi conservato presso don Marcello Massarenti in Roma, e in un altro della Galleria di Bergamo segnato: *1505. | Bartholomeus | venetus facie | bat.* (Fig. 4) Circa il periodo che corre tra il 1502 e il 1505, dalla Madonna di Val Sansibio a quella simile di Bergamo, vanno con tutta verosimiglianza ascritti tutti questi quadri simili tra loro; la testa della Vergine è più o meno china, ma il suo dolce tipo belliniano si va accostando di mano in mano a quello men nobile, meno ideale di Cima; e così la testa del putto ricciutella si va avvicinando a quelle più puerili e con radi capelli del maestro di Conegliano. Il drappo scarso nella Madonna dell'Accademia di Belle Arti in Venezia si rompe in pieghe, e ne orla la curva del braccio alle altre delle Gallerie Crespi e di Bergamo; la tenda dietro al capo della Madre di Dio è caduta, e il paese ampio, lumi-

[1] Grazie alla generosità del comm. Benigno Crespi, ci è permesso di dare qui parecchie riproduzioni, già incluse nel nostro studio: « La Galleria Crespi in Milano ». E grazie alla contessa Borromeo, al conservatore del Museo di Nancy, al conte Del Mayno abbiamo potuto aggiungere a quelle altre importanti zincotipografie.



Fig. 1. — Bartolomeo Veneto. Madonna già di casa Martinengo

Fototipia Danesi - Roma



Fig. 2. — Bartolomeo Veneto. Galleria dell'Accademia di Belle arti in Venezia

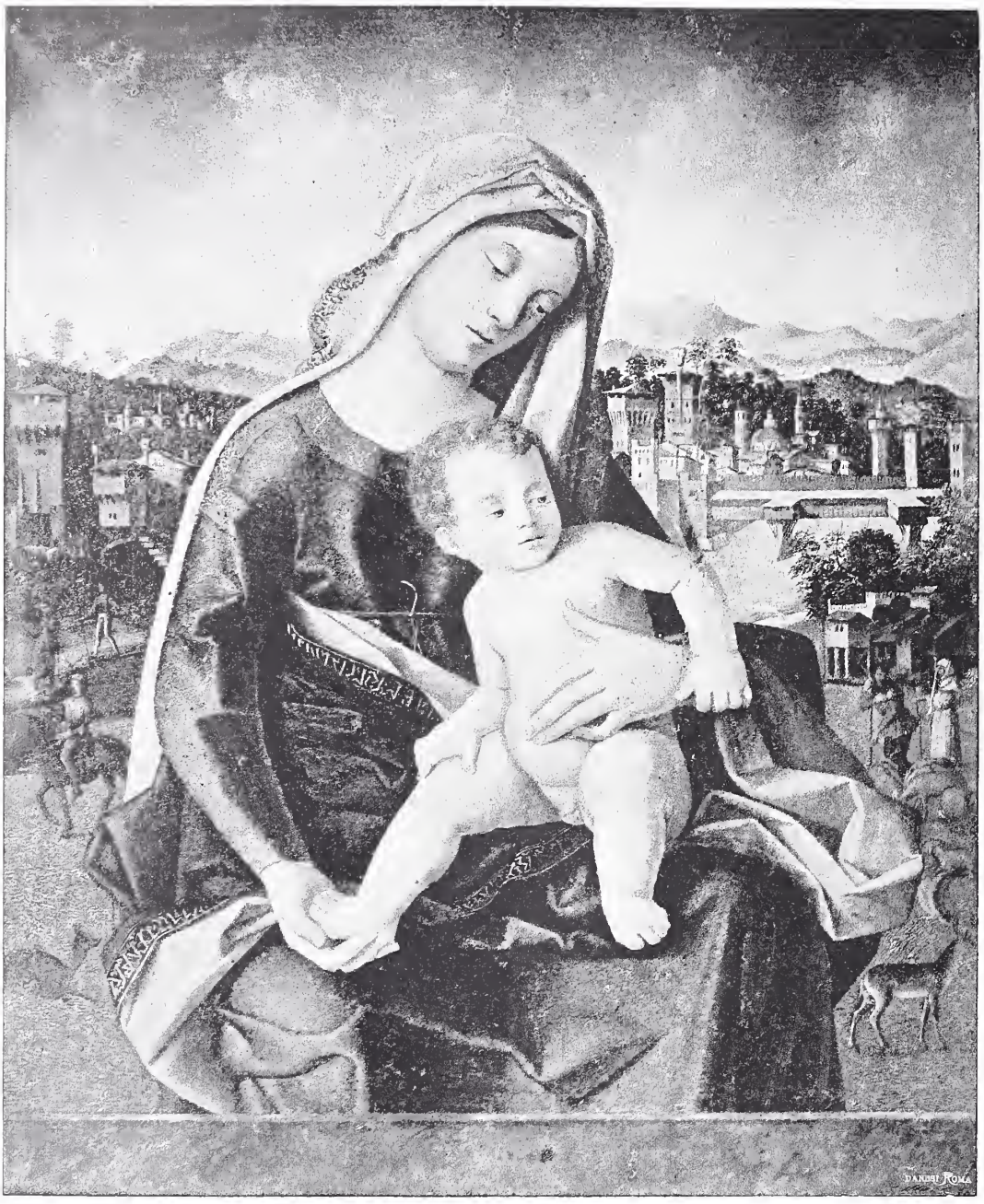


Fig. 3. — Bartolomeo Veneto. Galleria Crespi, Milano



Fig. 4. — Bartolomeo Veneto. Galleria di Bergamo

noso e vario si è steso nel fondo della composizione. Il quadro di Val Sansibio ritrae le cupole della chiesa del Santo nel fondo; ma gli altri in Milano, presso il Crespi, e in Bergamo, nella Galleria dell'Accademia, hanno nel lontano un paese che l'artista andò ripetendo quasi costantemente nelle opere sue: ai piedi de' monti, un'alta torre, sul cui coronamento s'innalza una cuspidetta; a' piedi della torre, casupole che sembrano piantate sopra piedritti, e dietro queste un torracchione. Tale paese si va sempre più determinando nella Madonna del palazzo



Fig. 5. — Bartolomeo Veneto. Palazzo Ducale a Venezia

ducale a Venezia (Fig. 5), che è per questo riguardo la più prossima tra tutte a quella di Bergamo, come si può vedere dal modo quasi identico seguìto dal pittore nel raggruppare gli edifici, ancora sparsi e disgiunti nel quadro posseduto dal Crespi, e nel determinare la borgata medievale alla riva di un lago, con le case appiattate all'ombra delle torri e specchiantisi nelle acque. Nei tre quadri del palazzo ducale, del Crespi e di Bergamo c'è pure un motivo uguale, cioè un pastore a destra, poggiato al lungo bastone come ad una lancia, e l'armento che pascola attorno. Per questi ed altri particolari comuni, il quadro del palazzo ducale di Venezia può mettersi nel novero delle Madonne già indicate, benchè in esso la Vergine si rivolga più di fronte allo spettatore, il drappo del capo le formi soggolo, e il manto ne copra le braccia; la sua destra sostenga pure un piedino del fanciullo, e la sinistra



Fig. 21. — Bartolomeo Veneto. Disegno dell'Albertina di Vienna

Fototipia Danesi - Roma



Fig. 6. — Bartolomeo Veneto. Galleria di Stuttgart

lo tenga sur un ginocchio e l'avvicini al suo petto; ancora il Bambino ripieghi angolarmente un braccio, e poggi la mano destra sur una coscia. È sempre lo stesso gruppo con qualche



Fig. 7. — Bartolomeo Veneto. Galleria di Nancy

lieve variante e qualche particolare mutato, ma vicinissimo, per il tipo più vero della testa del Bambino, al quadro di Bergamo.

Veduta questa serie di quadri, dove l'invenzione dell'artista si move con tanto stento fuor dai brevi limiti, si può pensare al maestro di Bartolomeo in Venezia. Ricordiamo che nel Museo di Stuttgart si conserva una Madonna col Bambino e una giovane adorante (Fig. 5). Per il tipo della Vergine e alcuni particolari, tra cui il pollice arcuato della mano sinistra, le palpebre ovoidali, la piccola tumida bocca, il mento ritondetto, quella Madonna ricorda l'altra del palazzo ducale di Venezia; e lo ricorda pure il Bambino senza collo, con una grande orecchia, il braccio destro ad angolo e le ditine raggranchite. Il quadro è attribuito a Marco Basaiti e dal Löser a Vincenzo Catena; ma ci sembra invece tutto prossimo all'arte dei dipinti citati sin qui di Bartolomeo Veneto. Nello stesso Museo c'è una composizione, da cui quella stessa deriva, ed è segnata: *marcho . de ioa^s b.* | *p.*, delicata pittura, con la Madonna dal drappo argentino sul capo e il manto d'oro con fiorami rossi lievemente tracciati. È dubbio assai che quel nome Marco indichi il Basaiti; ma ad ogni modo è certo che uno scolare di Giovanni Bellini, il quale, come tutti gli altri discepoli di questo maestro, manifestò durante il suo tirocinio la dipendenza da lui, fornì il modello dell'altra tavola pure nella Galleria di Stuttgart. Se poi si tien conto che nella Pinacoteca Lochis di Bergamo, al n. 168, vi è una Madonna col Bambino, il quale stende la mano sul capo di un frate presentato a lei da Santi patroni, similissima nell'atteggiamento a quella del quadro tipico di Stuttgart, si potrà

ritenere che Marco Pensaben sia stato il maestro di Bartolomeo Veneto, leggendosi nel dipinto di Bergamo la scritta: *Fr.* (frater) *Marcus . Venetus . P.*

Da Venezia, Bartolomeo si recò a Ferrara; ma prima si provò, a quanto pare, anche ne' ritratti, a cui, più tardi, si dedicò specialmente. Ce n'è uno, nella Galleria di Nancy, di un uomo, veduto dietro un parapetto su cui poggia le mani (Fig, 7); nel fondo, un muro limitato da cornice sostenuta da mensole, e a destra un lembo di laguna, un isolotto, su cui sorge un campanile veneziano: probabile testimonianza del soggiorno in Venezia del nostro pittore.[1]

A Ferrara troviamo l'artista dal 1506 al 1508, intento a dipingere e a dorare le stanze della duchessa Lucrezia Borgia, per la quale fece pure una tavola « con una figura di Nostra Donna, con il suo Figlio sulle braccia, e un San Girolamo e un San Giovanni ».[1] Ma del suo soggiorno a Ferrara non è rimasta traccia, mentre a Bergamo si hanno prove non dubbie della sua permanenza. Nella Madonna del 1505, la borgata medievale del fondo si vede ai piedi di un'erta montagna, coronata da una fortezza, forse ricordo della rocca di Monselice. Il maestro ne fece un disegno, che si vede nella Biblioteca Ambrosiana (Fig. 8), nel libro che fu del padre Resta, e si attribuì a Giorgione, a Gian Bellino, a Tiziano e a



Fig. 8. — Bartolomeo Veneto. Disegno nella Biblioteca Ambrosiana, Milano

Lorenzo Lotto, fin che il Carotti lo assegnò giustamente a Bartolomeo Veneto. Noi possiamo indicare il quadro per cui fu eseguito quel disegno: « La Resurrezione » di casa

[1] A. Venturi, *Archivio storico dell'Arte*. Pittori alla corte di Ferrara nel principio del sec. xvi.

Roncalli a Bergamo (Fig. 9). Si vedono infatti le pie donne incamminate verso il sepolcro del Cristo, mentre questi appare loro. Le stesse macchiette, ma non collocate allo stesso posto, come nel disegno, si rivedono in un altro quadro della chiesa di San Pietro d'Orzio, nella provincia di Bergamo (Fig. 10); e la punta del monte con l'altissima torre a base quadrata ritorna nel fondo dei Santi Giovanni, Antonio abate, Antonio da Padova, Lorenzo



Fig. 9. — Bartolomeo Veneto. Casa Roncalli in Bergamo

e Nicola da Bari, che formano un quadro della Galleria Lochis di Bergamo (Fig. 11) al n. 185, sotto il nome di Girolamo da Santa Croce.

Il dipinto di casa Roncalli è attribuito al Basaiti, l'altro di San Pietro d'Orzio a Cima da Conegliano, il terzo, della Galleria di Bergamo, a Girolamo da Santa Croce; e sono tutti evidentemente della stessa mano. Nel soggiorno a Bergamo, Bartolomeo Veneto dovette subire l'influsso di Cima, per il tramite forse dei da Santa Croce; l'Addolorata nel quadro di San Pietro d'Orzio sembra ricavata da un'imagine di Cima stesso, e così il santo a sinistra della schiera figurata di santi nella Galleria Lochis; così la ricciuta testa giovanile



NEG. ANDERSON

Fig. 25. — Quadro della Galleria Crespi in Milano

BARTOLOMEO VENETO



Fig. 10. — Bartolomeo Veneto. San Pietro d'Orzio (prov. di Bergamo)

della guardia che dorme presso il sepolcro del Cristo nel quadro de' Roncalli. Questi quadri bastano ad ammettere che Bartolomeo Veneto abbia dimorato a Bergamo, e là sia uscito



Fig. 11. — Bartolomeo Veneto. Galleria Lochis di Bergamo

dai limiti ristretti in cui stava racchiuso a Venezia. Nel disegno dell'Ambrosiana, come nella « Pietà » di San Pietro d'Orzio e nella « Risurrezione » di casa Roncalli, si nota ancora il pastore appoggiato al bastone e con poche pecore attorno, e si rileva l'amore dell'artista per gli animali. Come nel quadro del Crespi sta un cervo; così cervi e caprioli, quaglie, volpi si vedono



Fig. 12. — Bartolomeo Veneto. Galleria Carrara di Bergamo

nella « Pietà », e uccelli tra il verde del parapetto de' Santi della Galleria di Bergamo. Quivi, e precisamente nella sezione dei quadri dell'Accademia Carrara, sta esposto un altro quadro



Fig. 13. — Bartolomeo Veneto. Galleria dell' Istituto Städel a Francoforte



Fig. 14. — Bartolomeo Veneto. Galleria Ambrosiana in Milano

di Bartolomeo (Fig. 12), un paese alquanto diverso dagli altri, con alberelli a foglie stellate e striscie di luce lunare nell'acqua che scorre appiè dei monti. Vi sono piante su cui la luce si segna a puntolini, e sempre il solito pastore che guarda la mandria al pascolo! Per simili alberi a foglie stellate nel fondo, ci sembra verosimile l'attribuzione a Bartolomeo Veneto della Santa Caterina dell'Istituto Städel a Francoforte sul Meno (Fig. 13). Essa apparterrebbe a questo periodo bergamasco del nostro artista, e nell'intonazione ricorda difatti in qualche modo, anche per il verde del giustacuore con nastri color viola, Girolamo da Santa Croce.



Fig. 15. — Bartolomeo Veneto. Raccolta Benson a Londra

La testa bionda, dalle carni grigie, stacca a sinistra sul fondo d'alloro, a destra sull'aperta campagna, con macchie d'alberi a frondi stellate, acque vivamente illuminate, monti azzurri scoscesi: essa tiene le mani sulla ruota dentata, come sulla tastiera di una spinetta. Con Cesare da Sesto, cui fu attribuita, la graziosa figura non ha rapporto di sorta.

Da Bergamo il nostro maestro dovette recarsi a Milano. ove ha lasciato tante tracce dell'attività sua, e probabilmente intorno al 1510. Colà gli esempi dell'arte degli scolari di Leonardo, più tonda e piena, certamente influirono su di lui, come può vedersi da una replica da lui fatta della sua Madonna veneziana, ora nella Galleria ambrosiana (Fig. 14). Quantunque guasta dai restauri, può dirsi ch'essa ha perduto la pensosa espressione d'un tempo; la sua testa si è fatta tonda, e gli occhi più grandi, aperti, e guardano obliquamente, non più sulla testina del Pargolo. Essa gli tiene ancora la destra sotto un piedino e la sinistra

sul costato; ma non è più la semplice pietosa Madre. Le sue forme sono divenute ampie, il drappo di seta si piega artificiosamente e splende sul suo capo. Il Bambino ancora si ritrae, ma ha perduto la sua timida natura, e sorride al grassoccio San Giovannino, sul cui capo stende una mano.

A questo tempo circa, per la pienezza delle teste delle figure, il loro rotondeggiare e amplificarsi, va classificata la Madonna adorante con due angeli della raccolta Benson in Londra (Fig. 15), che meglio si presta allo studio del quadro dell'Ambrosiana, per essere più conservata.



Fig. 16. — Bartolomeo Veneto. Casa Perego in Milano

Negli angeli vediamo l'ornamento *à la Ferronnière*, che si trova poi usato in altri ritratti di Bartolomeo, tra i quali però non possiamo annoverare quello del Louvre (n. 1637), ritratto di donna magra, patita, ancor giovane, che con espressione confusa guarda innanzi a sè, come assistesse a uno spettacolo che la lascia indifferente. La tecnica è diversa da quella di Bartolomeo, non ha quel suo fare tirato e lustro, quelle sue carni chiare con luci fredde; la bella, carnosa mano destra, tinta leggermente di rosa nelle giunture, con luci rosee e vene azzurrine, è ben differente dalle altre poco snodate fatte da lui; e tutto il movimento della figura, che ha nella destra un guanto giallo, e si gingilla con la catenella che porta a ornamento, è più libero, più sciolto; tutto l'insieme ha qualità più proprie di Lorenzo Costa.

Fra i primi ritratti eseguiti da Bartolomeo Veneto, a Milano, sembra doversi indicare quelli di un modellato men forte come i due di casa Perego a Milano (Figg. 16 e 17) e l'uomo dal labirinto nella Galleria di Cambridge (Fig. 18).

Il costume è accurato, ma l'espressione è scarsa, il movimento impacciato. Verso il 1512 trova modo di disporre i suoi ritratti di tre quarti verso sinistra, così che la linea del profilo a sinistra tondeggi nella fronte, s'inarchi cadendo dalle sopracciglia sull'asse dell'ovale dell'occhio destro, da quella si diparta e si rigonfi sullo zigomo, si affondi verso la punta



Pig. 17. — Bartolomeo Veneto. Casa Perego in Milano

del naso, si allarghi verso il taglio delle labbra, per diminuire quindi e involgersi nell'ampio e tondo mento.

Il primo di questi ritratti, primo per la secchezza del taglio de' contorni e il modellato ancora poco forte, è la *Cortigiana* del Museo di Francoforte (Fig. 19). Essa ha la carnagione chiara lumeggiata di bianco, la chioma formata come da dorate spire metalliche, che escono da un turbantino simile a quello della devota nel quadro di Stuttgart; le pieghe dello scialle sono strette strette, le dita della destra delicatamente arcuate nello stringere gli steli delle margherite. Il taglio del profilo corrisponde a quello de' ritratti che descriveremo; le labbra sono disegnate alquanto obliquamente alle linee parallele degli occhi e della base del naso, come in altre teste di Bartolomeo Veneto; una lunga linea, a lui consueta, corre dal collo alla spalla sinistra.



Figura 18. — Bartolomeo Veneto. Galleria di Cambridge



Fig. 26. — Bartolomeo Veneto. Raccolta di Leopoldo Goldschmidt a Parigi

Fototipia Danesi - Roma



Fig. 19. — Bartolomeo Veneto. Galleria dell'Istituto Städel in Francoforte



Fig. 20. — Bartolomeo Veneto. Disegno della collezione Albertina in Vienna



Fig. 22. — Bartolomeo Veneto. Galleria Nazionale in Roma



Fig. 23. — Bartolomeo Veneto. Raccolta del capitano Holford a Londra



Fig. 24. — Bartolomeo Veneto. Proprietà del marchese Ambrogio Doria in Genova

Seguono in un gruppo stesso due disegni dell'Albertina (Fig. 20 e 21) ascritti al Bonsignori, senza averne la forte ossatura; il ritratto della Galleria Nazionale di Roma proveniente dalla Galleria Torlonia (Fig. 22), e gli altri della raccolta del capitano Holford a Londra (Fig. 23), della casa del marchese Ambrogio Doria in Genova (Fig. 24), della Galleria Crespi (Fig. 25). Uno solo tra questi ha una data, il 1512, ed è quello del capitano Holford, supposto, senza ragione, ritratto di Massimiliano Sforza, duca di Milano. Esso è compagno, benchè di forza minore, all'altro del comm. Crespi, che si può riguardare come il capo lavorodel maestro: questo rappresenta un gentiluomo visto a mezza figura, innanzi un parapetto, sul fondo di drappo rosso: torce la bocca, guardando severamente innanzi a sè. Nel berretto di velluto ha una placchetta con figura di santa, smaltata su fondo d'oro; la camicia, sottili ricami neri; il giustacuore, righe gialle e nere con piccoli sprizzi di luce; il manto, righe dello stesso colore disposte ad angolo, e risvolto di pelliccia. Il paese si mostra con luci bianche nelle pareti delle case accovacciate nel verde, tra gli alberi dalla chioma che sembra aspersa di polvere luminosa. Due macchiette fosforescenti o come illuminate da luce sulfurea, si vedono davanti sul paesino, e cioè un cavaliere seguìto da un armigero.

Quel paese ha riscontro con l'altro del ritratto della Galleria Nazionale di Roma, ma vi riappare l'antica casa col coronamento sporgente sopra puntelli obliqui, innanzi al campanile a base quadrata sormontato da un dado ottagonale e coperto da una piramide. Riappare insomma la reminiscenza del paese di Bartolomeo Veneto, quale abbiamo veduto in tanti quadri precedenti. Il ritratto della Galleria Nazionale di Roma, oltre il taglio del profilo simile, oltre l'identico girar di tre quarti, nell'orlatura della camicia ha delle curve a S ricamate pure in nero e, lungo questa, gli stessi puntolini neri; nella manica e nel busto gli scacchi nero e oro con piccoli sprizzi di luce; la placchetta tonda e smaltata sul berretto; il paese col cavaliere seguìto da un armigero. Evidentemente i tre ritratti delle Gallerie Nazionale, Crespi e Holford formano unico gruppo cui può assegnarsi la data di uno di essi, il 1512. E al gruppo si possono aggiungere i due disegni dell'Albertina, certo della mano di Bartolomeo Veneto, come può vedersi per il modo con cui si disegna il profilo specialmente in uno di essi, per la forma del naso grosso alla estremità e con narici sottili, per gli occhi vitrei, come talora si vedono nel nostro pittore, e per altri particolari.

Infine, la Dama di Genova si avvicina al gruppo stesso: il suo ritratto è di tre quarti, il contorno del volto è segnato in modo simile a quello sopra indicato e con riccioli a mo' di ritorti cordoni metallici; la sua camicia ha ricami neri e curve a S, come nel quadro della Galleria Crespi. Ciò rende evidente che mal si apposero Giuseppe Ratti (*Guida di Genova,* 1780, pag. 314) nell'attribuirlo a Leonardo da Vinci, e l'Alizeri che, riportando lo stesso giudizio, soggiunge: « ..... s'altri (come incontra) fosse timido a proferir sì gran nome, non dubiterebbe però di assegnarlo ai migliori di quella scuola » (*Guida di Genova,* 1875, pag. 195).

Un altro ritratto, che sembra precedere questo gruppo, per la minore disinvoltura dell'atteggiamento, è quello del gentiluomo, che si vede nella raccolta di M. Léopold Goldschmidt a Parigi (Fig. 26, a parte), ed è qui riprodotto grazie alla gentilezza del proprietario. Pare che il pittore non fosse ancora riuscito a disporre simmetrici i lineamenti intorno all'asse facciale, a girar maggiormente verso sinistra il personaggio da lui effigiato, e non sapesse bene ove collocarne la destra.

Tuttavia egli stava per trovare, dirò così, il taglio de' suoi ritratti, come può vedersi in quello della Galleria Nazionale in Roma, tanto simile nel costume a quello del Goldschmidt. Anche le nubi che sembrano soffiare intorno al capo di quel cavaliere, circondandolo a mo' d'aureola, dimostrano come il ritratto sia più antico di quelli del gruppo descritto, per essere nel fondo più simile ai precedenti quadri sacri. Ci è in esso l'aria impacciata del giovane dal labirinto. Anche il ritratto molto guasto da restauri, nella Galleria Ambrosiana, di un vecchio signore (Fig. 27) si approssima al gruppo descritto.



Fig. 27. — Bartolomeo Veneto. Galleria Ambrosiana, Milano

Con la Cortigiana di Francoforte e la Dama di Genova, comincia Bartolomeo Veneto a prediligere quelle strane capigliature a fili arricciati per le sue donne. Il rotondeggiare delle forme, la pienezza loro, associa quelle figure muliebri, una delle quali porta una data, il 1520, ed è quella presso il conte Cesare del Mayno a Milano (Fig. 28), e un'altra presso il conte Giovanni Melzi, nella stessa città (Fig. 29), recante l'iscrizione: *Bartolomeo de veneccia f.* A queste due si uniscono, sorelle, una Santa Caterina, nella Galleria Borromeo,



Fig. 28. — Bartolomeo Veneto. Casa del conte Del Mayno

pure in Milano, (Fig 30) un'altra stessa Santa nella Galleria di Glasgow (Fig. 31) e la Salome della R. Galleria di Dresda (Fig. 32).

Si è parlato della *Suonatrice di liuto,* a proposito di Leonardo da Vinci, di Cecilia Gallerani e delle gentildonne milanesi che la tradizione popolare vuole eternate nelle pitture di Leonardo.[1]

La credenza generale invalsa in questi ultimi due secoli e tramandata dagli scritti del De Pagave ci indica il noto dipinto *La suonatrice di liuto,* come ritratto di Cecilia Gallerani.

Ho detto che il ritratto è noto, perchè ce ne sono molte repliche e copie citate dall'Uzielli e dal Carotti, che attestano della diffusione del quadro in antico: in casa Frisiani a Milano,

[1] Vedi Gustavo Uzielli: *Leonardo da Vinci e tre gentildonne milanesi del secolo XV.* Pinerolo, 1890; Giulio Carotti, recensione degli scritti leonardeschi dell'Uzielli in *Archivio storico lombardo,* anno XVII, fasc. 3°, serie II, pag. 782.



Fig. 30. — Bartolomeo Veneto. Galleria Borromeo in Milano



Fig. 29. — Bartolomeo Veneto. Proprietà del duca Melzi in Milano



Fig. 31 — Bartolomeo Veneto. Galleria di Glasgow



Fig. 32. — Bartolomeo Veneto. R. Galleria di Dresda

presso il barone Minutoli a Gleichenberg nella Slesia, nell'Ambrosiana, in Roma presso il duca di Fiano, in Milano presso il conte Aldo Annoni, a San Pietro di Brugora in Brianza dal dottor Leone Scola, in Roma pure presso la contessa Villamarina.

Il quadro del conte Cesare del Mayno è il migliore tra tutti, ed è veramente tipico. La data del 1520, che porta sul cartellino, cancella la tradizione tramandataci dal De Pagave: Leonardo da Vinci era morto già nel 1519, e sin dal 1515 aveva lasciata l'Italia.

La *Suonatrice di liuto* posseduta dal conte Cesare del Mayno, come la *Santa Caterina* citate e la *Sforzadela* del duca Melzi chinano la testa tonda sulla destra allo stesso modo. Anche la loro scollatura ad angolo ottuso e con gala, che nel mezzo si addentra formando lobo, è in tutte simile, finanche nella Salome della Galleria di Dresda; e i cordoncini, che corrono paralleli al contorno del fregio, s'avvivan di luce d'oro a tratti alternati nelle arricciature della veste. Qui tutto in Bartolomeo Veneto è alluciolato: i riccioli de' capelli, la gala, la cassa del liuto, il taglio del libro!

Le teste sono tonde, con guancie piene, come già si sono vedute ne' quadri sacri del Benson e dell'Ambrosiana; i capelli si sono fatti più fini di quelli a spire metalliche della *Cortigiana* di Francoforte; il petto loro è largo; l'espressione pensosa ma alquanto melensa. Il paese non si stende più nella lontananza; non s'innalza più sulla vetta del monte il castello minaccioso; e le bianche nubi non gli veleggiano intorno. Un fondo uguale, oscuro, o una tenda toglie la vista dei luoghi, dei torracchioni, degli alberi a foglie stellate, delle casette alla riva del torrente, de' pastori, di tutto il paese, che Bartolomeo Veneto ritraeva come sua patria ideale.

Il gruppo delle donne allucciolate distingue il periodo dell'artista dal 1520 a qualche anno seguente. L'ultimo suo sviluppo è segnato dal ritratto rappresentante Ludovico Martinengo, nella Galleria Nazionale di Londra (Fig. 33), con l'iscrizione; LVDOVI | CVM MARTI | ETATIS | SVÆ | AN · XXVI | BARTOLOM | VENETVS | FACIEBAT | M · DXXX | XVI ZVN.

Il giovane elegante tiene nello sguardo e nella rotondità del volto una certa parentela con le fanciulle raffigurate qualche anno prima; ma per il mantello gettato elegantemente sulle spalle, per il berretto piumato messo di traverso, per il colletto e le maniche di merletto, ha assunto una grand'aria di signore.

Bartolomeo Veneto ha ingrandito il taglio de' suoi ritratti; e mentre questi si vedevano a intero busto, ora si presentano sino alle ginocchia. Così quello di Ludovico Martinengo, così l'altro di un gentiluomo che tiene nella destra uno spillone d'avorio, dipinto conservato presso il barone Tucher, ministro plenipotenziario di Baviera in Roma (Fig. 34), quantunque questo per il colore sembri appartenere piuttosto alla serie de' ritratti più antichi.

È possibile che alcuni di questi quadri abbiano ispirato il Correggio nel dipingere il gentiluomo della Galleria di Parma, che si suppone Nicolò Maria Quirino Sanvitale. Parve orientale il costume del gentiluomo, che pure ha tanta affinità con altri delle figure di Bartolomeo: la veste è nera, guernita di seta gialla, con camicia bianca a ricami neri; le maniche nere e gialle: in testa ha una callotta nera ricamata in oro e sopra un berretto nero, con placchette in oro.

Questo ritratto ha molto sofferto, ma per noi appartiene al Correggio, checchè abbiano scritto il Meyer, il Burckhardt e altri in contrario. L'attribuzione al Correggio, come ha detto Corrado Ricci, ha figurato nella Pinacoteca di Parma sino a tutto il 1893, quando già i critici più autorevoli negavano che fosse suo col più assoluto accordo e senza titubanza. Non è qui il luogo di discutere i giudizi troppo assoluti di quei critici: ci basti osservare che il chiarore delle carni con ombre trasparenti, quale si nota nel ritratto, è tutto proprio dell'Allegri: anche gli occhi come velati, le labbra sottili, tutti i lineamenti costruiti con tanta finezza, ci richiamano il nome del Genio, che a Parma tenne il campo nella pittura. E ci basti notare che il Correggio ebbe probabilmente a modello il ritratto di un personaggio di Bartolomeo Veneto, di qualche gentiluomo da lui dipinto nel magnifico costume, con tutta la signorile ricercatezza del suo tempo.



Fig. 34. — Bartolomeo Veneto. Raccolta del Barone Tucher in Roma.



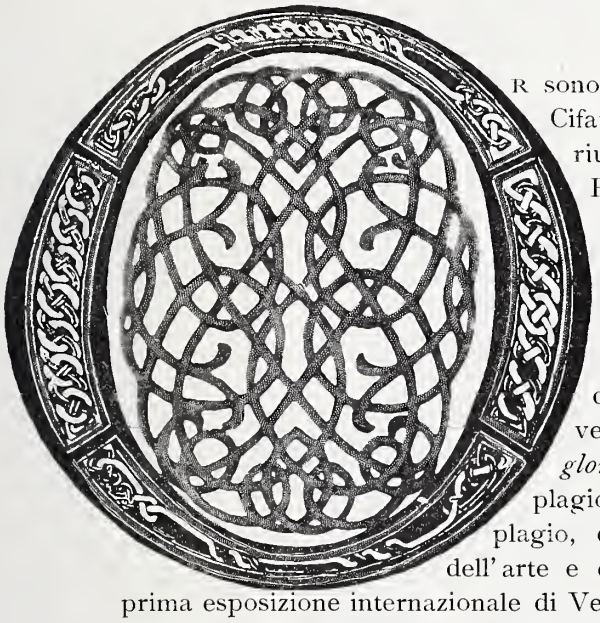
Fig. 33 — Bartolomeo Veneto. Galleria Nazionale di Londra

Bartolomeo Veneto fu confuso col Solario, mentre questi conserva una specie di parentela con Antonello da Messina, e ha forme marmoree ben differenti da quello, più forte individualità e gravità veramente lombarda, semplice e antica.

Entrambi attinsero dall'arte veneziana le loro forme, e si svolsero certamente nella capitale di Lombardia, non estranei a certi riflessi d'arte d'oltremonte. Andrea Solario, al paragone di Bartolomeo Veneto, sembra un savio del Comune di fronte a un gentiluomo della Corte francese.

ADOLFO VENTURI.

ARTE CONTEMPORANEA



Ir sono trentadue o trentatrè anni nacque in Molfetta Filippo Cifariello, e cominciò a studiare la scultura in Napoli, dove riuscì a farsi conoscere giovanissimo, esponendo alla Promotrice un nudo per il quale ebbe l'accusa d'aver formato sul vero. Brutta accusa, ma di ottimo augurio; perchè quando il giovine può sventarla, come il Cifariello, e come prima di lui Giovanni Duprè e tanti altri han fatto, rimane la prova di un'attitudine plastica superiore all'ordinario. Quanto al nostro scultore la lotta durò un pezzo e finì quasi in una risata. Il Cifariello, venuto in Roma ed espostovi il gruppo *Ad majorem Dei gloriam,* fu tacciato una seconda volta di quello special plagio che si chiama calco dal vivo e che, come ogni altro plagio, difficilmente lascia scorgere dove terminano i diritti dell'arte e dove principiano l'abuso e l'inganno. Non bastò. Alla prima esposizione internazionale di Venezia, nel 1895, egli mandò una testa di negro, e subito nacque la solita quistione. A Napoli, a Roma, a Venezia, dovunque presentavasi il giovane scultore, si metteva da banda il suo valore artistico per considerarlo soltanto come un abile falsificatore. Ci voleva una risposta clamorosa e definitiva; ed egli non tardò a darla. L'anno seguente, all'Esposizione degli Amatori e Cultori, in Roma, apparve una figurina di negro eseguita con stupefacente finitezza nei menomi particolari, sinanco ne' meati cutanei. Questa volta non si poteva dire che il Cifariello avesse plasmato sul vero, a meno che non si volesse ammettere una razza di pigmei gl'individui della quale avessero le proporzioni degli uistiti. L'accusa svanì.

Poco dopo il Cifariello fu chiamato a dirigere uno stabilimento di plastica, a Passau; ivi egli soggiorna ancora, ma speriamo non tardi a tornare fra noi. Del resto, non v'è pericolo che il nuovo incarico lo distragga affatto dall'arte sua; e in prova di ciò vedemmo due suoi pregevolissimi gruppi, l'anno scorso, all'Esposizione di Torino. Di essi così allora scrissi: « ... Ho detto gingillo il gruppo intitolato *Les malheureux!,* ma veramente credo non essermi espresso con esattezza, perchè quantunque sia di esigue proporzioni e anche di fattura minuta, troppo minuta, non vi mancano nè la composizione, nè il sentimento. Un uomo e una donna, misera vecchierella, portano un adolescente malato, forse moribondo, su una carriola a guisa di bara. Per conseguire un insieme composto con euritmia anzichè con nojosa simetria, il Cifariello ha messo il gruppo sopra un piano inclinato, così che l'uomo, avanti, erge la sagoma ben più in alto della vecchia, dietro, e la barella non sta in mezzo come un asse fra due sostegni. Ho già detto che la fattura è finitissima; ora aggiungo che altrettanta diligenza è nell'espressione addolorata dei portatori; ma dove meglio l'artista si

rivela è nella figura del moribondo... Quantunque d'egual pregio nell'esecuzione, assai minor valore ha il secondo gruppetto, *Troppo tardi...* »

Prima di lasciar l'Italia il Cifariello aveva compiuto due opere d'alta levatura: *Ultimi fiori*, gentilissima figura di giovinetta consunta, e *Cristo morto e la Maddalena*, grandioso gruppo esposto in Palermo nel 1891, fuso in bronzo ed acquistato per la Galleria Nazionale moderna di Roma. Non meno degna d'encomio è la serie di tutti, fra i quali il ritratto del Marincola, quello dell'on. Pugliesi, quello di Eugenio Checchi, quello del pittore Pietro Vanni, uno d'un sacerdote e uno d'una signorina, tutti finitissimi, vivi, modellati con impareggiabile tecnica. Anche all'Esposizione di Venezia di quest'anno Filippo Cifariello presentava alcuni busti dal vero, amorosamente studiati, come quelli d'una contadina e d'una vecchia signora bavaresi, e quello del pittore Böcklin. Meno, assai meno, mi piacquero gli altri due lavori ivi pure esposti: *Sfinge*, *L'annunciazione dell'amore*, gruppo per fontana, pei quali scrissi allora che l'artista, « dotato di mirabile facoltà d'esecuzione, parmi ceda alla lusinga di questa a danno di facoltà più nobili e da lui medesimo possedute ».

La più caratteristica singolarità del Cifariello è una straordinaria finitezza congiunta a una facilità quasi eguale. Egli è di coloro che in arte non conoscono stento, capaci anche d'improvvisazioni, non mai di sciatteria, accuratissimi per agevole istinto. A vedere uno de' suoi busti meravigliosi, pare ch'egli vi si sia ostinato a cercar le minime rughe, e il fluire dei capelli, e tutte le differenze superficiali, lo scabro, il liscio, il serico, il grasso, l'arido; ma no, Filippo Cifariello interpreta rapidamente il modello, tanto è vero che la estrema diligenza dei particolari non gli fa mai perdere la giustezza del disegno, l'energia del rilievo, l'effetto decorativo dell'insieme.

Questo per la forma; per il concetto egli è spiccatamente romantico, e lo si vede anche nell'umorismo di certi suoi lavori minori, come *Un gufo*, gruppetto d'un chierico accovacciato sopra una bara. Non oserei affermare che sia romantico il grande bronzo *Cristo e la Maddalena;* pure, si sente anche lì una tendenza tutt'altro che classica, tendenza la quale si esprime con piena personalità in *Ultimi fiori*, la più patetica e la meno conosciuta opera dello scultore pugliese.

Ugo Fleres.



FIGURINA DI NEGRO. (Cifariello)

Fototipia Danesi - Roma

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

1.

Dizionari, enciclopedie, trattati generali, atlanti, manuali.

Manuale di scultura italiana antica e moderna di ALFREDO MELANI. 2ª edizione rifatta, con 24 incisioni nel testo e con tavole. U. Hoepli editore, Milano.

Esaminiamo specialmente la parte del libro relativa all'arte medioevale e moderna. E diciamo subito che l'A. sarebbe stato ben consigliato se avesse mutata la forma della sua esposizione, togliendovi tutte quelle frasi che si usano ne' monologhi detti alla lesta, fuggenti via con esclamazioni e punti interrogativi, tra un'alzata di spalle e l'altra. Quelle proposizioni « non esageriamo », « continuiamo », « non voliamo tanto », « non deviamo », avrebbero dovuto sostituirsi da altre cavate dall'organismo della trattazione. L'espositore doveva trarsi in disparte, e fare come colui che fa scorrere traverso una lanterna magica una serie di vetri colorati, senza apparire agli spettatori, fuorchè in ultimo a raccogliere gli applausi. Invece l'A. si è messo sempre in mostra, e ha pronunciato di continuo il *credo* in sè stesso, sentenziando anche quando autorevoli sentenze contrarie dovevano render lui guardingo o riguardoso. « Io attribuisco al Rizzo un magnifico busto bronzeo nel Museo civico (Correr), dato a Andrea Briosco »; così egli scrive, mentre è stato già attribuito da tanti altri a Antonio Rizzo! — « Ho detto che il Civitali da giovane lavorò forse a Firenze; ed io gli attribuisco il famoso busto del Salutati, nel duomo di Fiesole, universalmente considerato di Mino »; eppure c'è tanto di firma di Mino, e ci sono tutti i caratteri di questo delicato scultore! » — « Agli studî preparatorî della statua del Gattamelata, si volle attribuire la bella testa di cavallo colossale, nel Museo di Napoli, creduta un'opera dell'antichità classica, ivi mandata da Firenze da Lorenzo il Magnifico, verso il 1471, al conte Maddaloni, e opera, credo, di Donatello »; ma già tanti ci hanno creduto!

Se l'A. avesse tenuto in disparte quel suo *io* verbosetto, forse certi suoi riassunti sarebbero stati più chiari e più logici. Per esempio, egli cita l'opinione che il Buon Pastore derivi dall'Ermes crioforo, e osserva che l'opinione stessa fu confutata dal De Rossi; ma chiude il conto delle idee del sapiente archeologo con un' interrogazione che lascia incerti se alla fin fine egli ci tenga fede, così: « e l'azione della pecorella sulle spalle che è identica in ambedue le imagini? » — Parlando del sarcofago detto dell'esarca Isaaccio, l'A. dice: « si fa del VII secolo, forse perchè l'esarca Isaaccio morì nel 641 o 644. Ma se al VII secolo si ascrivono le figure di questo sarcofago, implicitamente si afferma che nel VII secolo la scultura era molto più bella di quanto sia giusto il ritenere. Quindi VI e non VII. » L'A. invece del ragionamento male architettato poteva interrogare il Bayet ed altri, e avrebbe veduto che il vecchio errore non si ripete più, e che era inutile di trarlo fuori di bel nuovo. È proprio dell'A. anche questo modo di richiamare vecchie e viete opinioni per soggiungere subito il suo giudizio non sempre nuovo e non sempre sicuro. Vedasi ciò che scrive a proposito dell'altare di Sant'Ambrogio in Milano: « l'altare detto di Vuolvinio ha molti accenti classici; e ne ricorda due altri in sostanza coevi; l'altare di Città di Castello e la palla d'oro di San Marco a Venezia ». Ma ad accettare le opinioni di Diego di Sant'Ambrogio relative a questo, conveniva andar piano, e non mettere insieme in tal modo le più disparate cose dell'arte. E come si può affermare dall'A. che l'altare di Milano fu fatto eseguire da Angilberto II intorno l'anno 835, e che fu rifatto nel XII secolo? Ma in quali parti fu rifatto? O lo fu totalmente, come lascia supporre l'A. indicandolo *in sostanza coevo* all'altare di Città di Castello (a. 1143-44) e alla palla d'oro veneziana (X-XIV secolo)? Scrive l'A.: « il dossale o pallio d'altare di Città di Castello del XII secolo ha molta affinità tecnica coll'altare di Milano; ed è un argomento per isfatare l'opinione di coloro che nel monumento di

Sant'Ambrogio credono aver l'opera genuina di Angilberto II ». Dunque noi abbiamo innanzi un'opera rifatta, rinnovata, guasta; ma si potrebbe chiedere quale sia il pezzetto dell'antico, la traccia dell'opera di Vuolvinio, e poi che una grande unità regna nell'arte dell'intero altare, siamo certi che non si saprebbe indicare tale antica particolarità. O quando se ne indicasse una, risulterebbe l'intera opera in grandissima parte della mano e dello stile medesimo carolingio. Nè si possono trovare affinità tecniche tra un'opera carolingio-bizantina e una romanica, come è quella di Città di Castello, a meno che non si chiuda gli occhi innanzi a varietà di tecnica e a differenze secolari sensibilissime.

Altre volte l'A. resta in condizioni anche più strane, cioè affermando e negando ad un tempo. A proposito dell'Antelami scrive che fu riconosciuto per maestro degno di essere ascoltato e seguito, specialmente per il ciclo scultorico sulla facciata del duomo di San Donnino presso Parma, « dove vive lo spirito dell'Antelami ». E soggiunge: « in questi ultimi tempi gli furono attribuite tali sculture, la qual cosa io accetto con riserva ». Ma, logica benedetta, che cosa dobbiamo credere, per fermo, per vero, e che cosa riconoscere per opera dell'Antelami? E tanto più che non si cita il ciclo delle rappresentazioni scultorie eseguite dall'Antelami nel Battistero di Parma, e che si trova dall'A. uno spirito simile a quelle di San Donnino nelle altre del fonte battesimale di San Giovanni a Verona assolutamente dissimiglianti. C'è proprio da pregare il Signore Iddio a schiararci il cammino dell'arte! L'A. fa salti acrobatici, del resto, dal *grecismo medievo* ai maestri comacini, campionesi e antelami, e ha perduta di vista così la evoluzione dell'arte nostra. E salta sempre: per esempio, egli dice: « a Giovanni Pisano fu attribuita un'opera ricca di bassorilievi che trovasi ad Arezzo; l'altare del duomo. L'attribuzione non è suffragata da nulla. Gli si attribuisce la cooperazione nei bassorilievi dei pilastri nella facciata del duomo di Orvieto; e il Vasari che credè a questa cooperazione, non si sa come la sostenga. Io non l'accetto; e credo che Giovanni Pisano abbia scolpita la Madonna col Bambino in braccio del duomo di Prato ». Ora, ogni buon lettore poteva ragionevolmente aspettarsi le ragioni per cui l'A. non accettava la cooperazione di Giovanni Pisano ne' bassorilievi d'Orvieto, e trova invece un articolo di *credo* per la Madonna di Prato. Un'altra volta, a proposito del Bernini, l'A. cita una frase di Paolo V, trovata nel Baldinucci, e subito soggiunge: « non mi occupo di appurarla. L'osservazione del pontefice non vuol dir niente ». E allora perchè l'ha fatta conoscere a' suoi lettori? Tutto ciò ci duole, perchè l'A. legge, studia, sa, e poteva darci rifatto il suo manuale così da rendere un vero servigio alla cultura artistica italiana. A un certo punto egli esclama che la compilazione di un manuale è un sacrificio per il suo autore. Noi gli crediamo in parola; ma se avesse saputo compiere bene il sacrificio gli saremmo stati anche riconoscenti.

Quando con maggior cura avesse atteso al suo lavoro, non gli sarebbero sfuggite osservazioni e dichiarazioni non giuste. Ne citiamo alcune. A pag. 58, è detto che non può sorgere nessuna difficoltà contro l'opinione che la statua di San Pietro in Vaticano sia un'opera bizantina del v secolo. E sono sorte invece le difficoltà del Wickhoff e di altri! — A pag. 60, si cita la tav. XXVIII come riproducente il sarcofago di Giunio Basso, mentre raffigura tutt'altro, e la descrizione del sarcofago non si riferisce alla tavola del libro. — A pag. 68, scrive che « il genio della nostra arte è pittorico, non scultorico ». Proprio il contrario! — A pag. 70, torna a far appello agli amatori d'arte per sapere ove si trovino altri avori separati dalla cattedra di Massimiano. E non ricorda che è stato stampato e ristampato quello della raccolta Stroganoff in Roma. — A pag. 105, attribuisce, con gravissimo errore, ad Andrea Pisano alcuni fascioni (tav. XXXIX*a*), che sono di molto posteriori a lui, opera riconosciuta di Vittorio Ghiberti, non esemplari dati da Andrea Pisano a Lorenzo Ghiberti, come suppone l'A. — A pagina 116, giudica l'arte dei Dalle Masegne in modo addirittura fantastico: vi trova la forma « toscaneggiante, con qualche accento bizantino, che si unisce ad un certo gusto veneziano » ; ed ha, soggiunge, « il tono grave!! » — A pagina 128, assegna ancora all'anno 1406 la « Annunciazione » di Donatello contro l'opinione dei critici più autorevoli; e dice che ricorda l'arte dell'Angelico. E non c'è riscontro di sorta! — A pag. 173, scrive che Cristoforo Solari fece « il gruppo d'Ercole e Caco per incarico di Alfonso I d'Este, a Mantova (avrebbe dovuto dire *a Milano per il duca di Ferrara*), il qual gruppo vedesi nel Museo imperiale di Vienna.», ove non si vede invece. — A pag. 212, assegna ancora al Bernini un'opera che si trova nel santuario di N. S. della Misericordia presso Savona; un altorilievo marmoreo, che certo non è del Bernini. Ma basti! E l'A. voglia non sdegnarsi di queste note scritte per incitarlo alla ricerca del meglio.

A. V.

3.

Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.

EMIL SCHAEFFER: *Die Frau in der venezianischen Malerei - Ein Versuch.* München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G. 1899.

Lo scrivere libri di critica d'arte che sieno interessanti e piacevoli anche alla lettura dei profani, non è da tutti. L'A., essendosi prefisso questo scopo, scelse opportunamente un tema molto poetico nel

quale lo studio di una grande scuola pittorica va unito allo studio del costume di una delle più originali città del mondo. L'editore lo coadiuvò egregiamente rallegrando la nitida stampa con molte riuscite illustrazioni. Ne è risultato un libro attraente che può riuscire una bella strenna, e che è molto lodevole per le buone cognizioni di storia dell'arte che diffonde, sebbene non porti nessun contributo al progresso degli studi. L'A. non ha un principio estetico originale che lo guidi, ma va ispirandosi al Taine e al Ruskin, cita Théophile Gautier e il Nietzsche e nomina persino il Baudelaire e lo Zola. I profili dei diversi pittori sono disegnati con garbo, alcuni però troppo fugacemente. La copiosa bibliografia che segue il libro attesta che l'A. ha conoscenza di quanto finora si è scritto sull'importante argomento, ma nel testo poco vi è di nuovo e spesso si sente l'imparaticcio.

Non mancano nemmeno le esagerazioni, ma non vogliamo dar troppa importanza ad esse, e conchiudiamo come sia un peccato che di simili libri non si pubblichino anche da noi: la coltura generale dell'arte ne avrebbe grande vantaggio.

GINO FOGOLARI.

UBALDO ANGELI: *Personificazione delle città, paesi e fiumi di Toscana festeggianti le nozze di Cosimo I ed Eleonora di Toledo.* (Per nozze Rostagno-Cavazza. Prato, Salvi, 1898).

Questa descrizione, opportunamente ripubblicata dall'Angeli, è tratta da un raro libretto, impresso a Firenze dal Giunti, dove è una relazione compilata dal Giambullari degli apparati e delle feste in occasione delle nozze di Cosimo I nel 1539. Apollo presenta al Duca le città toscane, accompagnate da fiumi, monti e terre loro principali, personificate secondo la natura fisica, le arti, i prodotti, la fauna e la flora proprie di ciascun luogo. La pubblicazione, oltrechè per la storia del costume, e di questo particolar genere di rappresentazioni allegoriche, cresciute poi in tanta voga, è interessante anche per l'iconografia e per la storia delle arti figurative. Ma sarebbe stato bene che l'editore, oltre all'aggiungervi qualche nota dichiarativa di alcuni nomi tecnici di stoffe e di vestiari, avesse, a proposito di queste personificazioni, ricercato qualche elemento di comparazione nella nostra poesia, e in altre rappresentazioni congeneri, e magari nelle arti figurative.

GIULIO BARIOLA.

4.

Tecnica e pedagogia artistica.

GIULIO URBINI: *L'Arte nelle tradizioni e nell'avvenire d'Italia,* discorso per la solenne distribuzione dei premi nell'Accademia di Belle Arti in Perugia (24 settembre 1899). Perugia, Tipografia di V. Santini, 1899.

È questa dell'Urbini la voce forte e gentile di un uomo che in una festa dell'arte innalza l'inno alla dea a lungo adorata in silenzio, e l'entusiasmo s'accende e sale in fiamme vive. Dopo aver deplorata la mancanza di ogni concetto estetico nell'ordinamento degli studî della gioventù italiana e l'esclusione nonchè dalle scuole secondarie, persino dalle università della storia dell'arte che raffina ed educa i sensi con la contemplazione, con lo studio e col raffronto delle opere dei grandi maestri, il conferenziere ricorda la grande tradizione dell'arte italiana, e dimostra gli alti scopi morali dell'arte.

Converrà citarne qualche tratto. « Come per Platone, egli dice, la virtù era musica e la vita del savio armonia, fu bene osservato che anche la nostra vita dovrebbe comporsi e regolarsi ogni giorno come una bella opera d'arte, depurandola sempre più dai torbidi elementi che nei ciechi fondi dell'istinto ha lasciato la eredità dei progenitori lontani che vivevano di violenze, d'insidie e di sangue. Così l'arte, secondo l'antichissimo mito orfico, innalza sempre più l'animo, affinandolo alla sua fiamma purissima e rendendolo più capace e più degno di quel tanto di felicità che può sperarsi nel mondo. Quale altra disciplina può dischiudere in sè così ricche e benefiche sorgenti di vita bella e di vita buona? E la morale stessa, con le sue fredde ammonizioni, potrebbe mai sperare nella mente quello che l'arte sa rendere all'animo col fascino eterno della bellezza? »

Sarebbe impossibile riassumere questo discorso profondo di pensieri e ricco di belle citazioni; basterà osservare come questo amore per la storia dell'arte italiana, che tratto tratto lampeggia dall'animo di uomini colti e generosi, può indurci a bene sperare nel prossimo trionfo delle idee propugnate dall'*Arte*.

GINO FOGOLARI.

5.

Legislazione artistica, controversie giuridiche.

AVV. SIRIO CAPERLE: *Opere d'arte di ragione privata. Vandalismo individuale e Diritto sociale. Principî, Leggi, Riforme.* Verona, 1899.

Occuparsi di cose d'arte e di diritto è nella famiglia Caperle una nobile quanto tenace tradizione: ieri il padre sosteneva dinanzi alla Cassazione di Firenze i diritti dell'arte e del Comune di Verona in una memorabile causa che segnò uno dei punti più culminanti della nostra giurisprudenza; oggi il figliuolo, l'avvocato Sirio, si presenta al pubblico con un libro

così ardente di vivo sdegno contro i vandali delle cose belle da meritare senz'altro l'attenzione anche di chi, come me, non riesce a giungere alle sue conclusioni, nè sa del tutto piegarsi all'autorità di quelli che egli stabilisce quali principi irrefutabili della sua trattazione. E questo noto non per sentimento di deliberata avversione, ma perchè, amante come sono della verità che per essere bella può anche comparir nuda, non mi sento affatto disposto - anche a costo di passar per codino o, come dicono, per misoneista - ad inchinarmi dinanzi a nessun dogma, sia di nuova, sia di antica chiesa. Nè intendo che così abbia fatto il Caperle: nel libro di lui anzi l'ossequio alla scuola è più nella forma che non nella sostanza, ma certamente il non potersi staccare dalle pastoie della moda ha nociuto all'autore e all'opera sua; di qui quell'incertezza nelle teorie che egli medesimo è costretto a riconoscere, di qui l'evidente contraddizione tra la parte dei principi e quella delle pratiche riforme e la vacuità di certe osservazioni a piè di pagina e di certe dichiarazioni di fede, che hanno tutta l'aria di scuse non richieste e di fronte alle quali un lettore spassionato non può fare a meno di sorridere. E notato ciò, entro in argomento.

* * *

Il Caperle muove dall'osservazione dello scempio che spesso i privati proprietarî fanno delle opere d'arte; distingue quindi parecchie categorie di vandalismi, tra i quali, oltre la distruzione, pone naturalmente tutte le alterazioni anche a scopo di restauro; a queste aggiunge il trafugamento, il nascondimento e l'esportazione che, sebbene sotto forma diversa, vengono ugualmente a menomare il godimento estetico della collettività. Riconosce che a volte tali vandalismi trovano la loro ragione in un interesse, più o meno giustificabile, del proprietario; ma che lo Stato ne ha sempre un altro per limitarlo fondato e sulla sua missione etica e sul grande elemento educativo dell'arte; ritiene che l'individuo abbia anche un diritto ad agire secondo sua volontà; ma che uno opposto ne abbia la collettività ad impedirlo: e fin qui benissimo, e, tranne qualche particolarità, pienamente d'accordo. Ma poi comincia il guaio. A base di questo che egli chiama *diritto sociale* il Caperle mette due principi fondamentali: l'uno della *salus publica* e l'altro della collaborazione sociale. Non mi fermo sul primo, che a mio parere è l'unico, e vero, ed essenziale criterio giuridico, e passo al secondo con tanto maggiore piacere, in quanto veggo l'argomento del Caperle riprodotto e rinnovato in un recente scritto del prof. Jannuzzi dell'Università di Napoli; ciò che, se non altro, è un segno dei tempi.

Dice il Caperle: « Niente di nuovo sotto il sole; nessuno può dire al termine di un lavoro: quest'opera che ho compiuto è tutta mia. La mente di ogni uomo che pensa è piena di idee altrui che egli può combinare in varî modi, senza produrne mai una veramente sua... In nessuna produzione dell'individuo, come nell'arte, si manifesta chiara ed importante la collaborazione sociale, e la società ne è conscia e se ne compiace con sommo grado... Il popolo va assai più orgoglioso delle opere d'arte che d'alcun altro trovato dell'ingegno umano, appunto perchè le considera in qualche modo come cosa sua... Ora, se la società collabora così potentemente al compimento dell'opera d'arte, se ha coscienza di questa sua collaborazione, non sarà arrischiato il conchiudere che ad essa rimane un certo diritto sull'opera stessa, e che, se il poema, il dramma, la composizione musicale debbono ritornare alla società dopo un certo tempo, appunto per compensarla, come dice l'Ahrens, della sua collaborazione, alla stessa guisa debba avvenire delle statue, dei quadri, ecc. ». Ora a me pare che il Caperle, come tutti gli altri scrittori, che partono dalla somiglianza con il diritto di proprietà letteraria stieno facendo una confusione maledetta. Non che io neghi la collaborazione sociale, che del resto è lunge dal non essere combattuta, nonostante che il Caperle ci faccia sapere che dal Loke in poi nessun filosofo creda più seriamente all'esistenza delle idee innate; e dico subito che la confusione mi sembra nascere dal non saper distinguere due diversi diritti: quello dell'autore da quello del proprietario. Altro è avere sovra una opera il diritto di proprietà artistica, altro essere proprietario dell'opera stessa: quello è un diritto reale di proprietà sovra un bene incorporale, immateriale, sovra una di quelle cose *quae tangi non possunt,* questo un diritto reale di proprietà sovra un bene corporale, diritto che potrà, sotto il doppio punto di vista del pubblico interesse, e, come dice il Caperle, dell'unicità del prodotto, essere limitato dall'ente, ma che non potrà acquistarsi dallo Stato se non per una violenza coattiva, e mai per una deduzione giuridica analogica a quella per la quale alla collettività dopo un certo tempo compete il diritto di riproduzione, spaccio, ecc., di un'opera artistica. Quando io vendo un mio quadro non vendo come autore, ma vendo come proprietario, così come venderei il quadro di un Tizio qualunque che si trovasse nel mio dominio, e alla legge chiedo le garanzie che dà al proprietario, non quelle che dà all'autore. Di queste mi varrei se denunciassi all'autorità una mia opera, riservandomi alcuni diritti, quando fosse del caso.

Inoltre l'argomento della collaborazione sociale va anche abbandonato per un'altra ragione di minore importanza giuridica, ma di gran valore pratico. È il Caperle medesimo che, con il suo spirito critico, ce la suggerisce. Quando tale collaborazione esistesse, e fosse veramente fonte di diritto, essa dovrebbe maggiormente verificarsi nelle opere minori, e ad esse di preferenza dovrebbe rivolgersi l'attenzione dello Stato

e la protezione delle leggi; così che dovremmo vedere tutelate di preferenza le pastorellerie pittoriche di un Arcade del Settecento che non gli abbozzi meravigliosi dei quadri di Leonardo, perchè certamente meglio sull'Arcade che non su Leonardo la vita esteriore ha fatto sentire la sua efficacia ed ha influito con le sue idee, con le sue tendenze ed anche con i suoi capricci. Ciò, se avvenisse, sarebbe non solo inutile, ma, è sempre il Caperle che l'avverte, anche dannoso; gli studi dell'arte hanno infatti bisogno che le copie e gli ingombri e le opere di nessun pregio storico o artistico vadano il più possibilmente disperse. E allora? Allora non v'ha altro che tornare, come l'unico, fermo e sempre saldo, al concetto dell'interesse pubblico che in questo, come in tanti altri stati della vita contemporanea, può e deve limitare l'espansione del diritto privato di proprietà.

* * *

Del quale diritto, del resto, io non so quale antiquato concetto conservi l'autore.

Fermarsi allo *ius utendi et abutendi,* oggi, può tornar comodo per la dimostrazione della propria tesi, ma, via, non è nè serio nè scientifico. Io non ne starò a ripetere le ragioni al Caperle, tanto più che egli qua e là ci fa sapere di conoscerle, nè gli farò il torto di osservare che tale definizione, forse utile nella pratica, non ha base alcuna nelle fonti, e differisce sostanzialmente dal concetto che del diritto di proprietà dànno e il nostro e il Codice francese. Se il Caperle, invece di cedere senz'altro ad una corrente d'idee che vogliono sembrare moderne, avesse letto, come consiglierei di fare a tutti quelli della sua scuola, gli scritti più recenti sull'argomento, si sarebbe evidentemente convinto che nè il diritto di proprietà è così rigido come si vuol far credere, nè il diritto romano è l'arca santa di esso. Pensare che in tutto il *Corpus iuris* non v'ha l'ombra di una definizione del diritto di proprietà, e che colui che scrive è per suo conto tutt'altro che un fanatico dell'opera di Triboniano!

Parlavo a bello studio del diritto romano, perchè volevo notare che l'autore, pure riportando parecchi ed importanti frammenti delle fonti, tace di molti altri che pure generalmente si trovano citati nelle sentenze delle Corti, e da quasi tutti gli scrittori sulla materia, il Mariotti, il Fadda e il Brunialti compresi. Così non veggo parola del senatusconsulto di M. Acilio Aviola e C. Cornelio Pansa che vietava di poter disporre a titolo particolare delle parti ornamentali di una casa, e anche di quei dipinti e di quelle collezioni che vi fossero state poste per rimanervi in perpetuo, sebbene quel senatusconsulto sia importante per noi, e sopratutto per la storia delle nostre questioni, specialmente se ci riferiamo ad un articolo pubblicato nella *Legge* del 1872 dal Bruni, nel quale questi invocava che se ne richiamassero in vigore le disposizioni che le gallerie romane non si disperdessero, qualora fossero liberate dal vincolo fidecommissario.

Passando alle legislazioni più recenti, il Caperle non è più esatto: così mette in dubbio che la legislazione pontificia sia la più antica e dice che la toscana fu quella che prima assurse a integrità e larghezza di vedute. E ciò non è vero.

Lasciando da parte ogni considerazione sulle leggi toscane che, molto chiare, sono altrettanto deficienti, giova osservare che oltre a un capitolo degli statuti di Roma pubblicati fin dal 1363, che il Caperle non rammenta, esistono realmente le due bolle di Pio II e di Sisto IV, e l'A. avrebbe dovuto per lo meno citare il senso di quest'ultima, riportato nell'art. 52 dell'Editto Pacca e nell'art. 9 di quell'Editto Pamphili, in parte tuttora vigente, e che egli neppure ricorda. E dico che avrebbe dovuto citare il senso della bolla di Sisto IV perchè essa non solo parla di chiese pubbliche, ma anche di fabbriche annesse e di oratori, e a tutti, patroni compresi, vieta di toglierne gli oggetti di antichità esposti alla *pubblica vista, o ascosi, o sepolti,* e di disporre di essi. Riguardo poi alla Costituzione di Pio II *Cum almam Nostram Urbem* del 1462, ricordata dall'art. 8 del Chirografo di Pio VII, non mi riesce comprendere perchè il Caperle voglia ostinarsi a credere che qui si tratti di rovine di antichi edifici pubblici, quando di edifici soltanto e di ruderi la Costituzione discorre.

Così anche non giungo in generale a spiegarmi l'antipatia del Caperle per gli editti camerlengali; io non voglio farmi davvero paladino delle leggi pontificie, buone del resto quanto cattivo il governo, ma mi pare che l'autore, da quel sociologo che egli è, doveva riflettere che un largo e vero sistema di protezione là solo poteva concepirsi ove ogni manifestazione estetica del passato si avesse a tutelare; gli avanzi delle antiche terme e della statuaria greca e le reliquie bizantine e l'arte di Michelangelo, e le miniature carolingie accanto a Raffaello e gli avori dei bassi tempi dell'Impero insieme con i miracoli di Filarete e di Benvenuto.

All'incontro, il Caperle indugia lungamente intorno alla legislazione straniera. Questo suo esame, per quanto si voglia considerar minuzioso e fuori luogo, è certamente più completo e più chiaro di quanti fino ad ora sieno da altri stati condotti sull'argomento. Qui l'autore, con la scorta dell' Helfert, entra nel vivo delle disposizioni dei vari Stati: non si limita egli a una nuda e rigida esposizione, ma di ogni provvedimento cerca l'origine e la causa, dandoci notizie inedite e accompagnando l'analisi con opportuni richiami di diritto comparato. Così pure non sono cattive e la rapida scorsa sui disegni di legge italiana e le pagine sui fedecommessi artistici e quelle sulle riforme, pratiche quasi tutte, sebbene non tutte attuabili.

Altre piccole mende potrebbero notarsi nell'opera del Caperle. Troppo spesso egli fa l'onore di elevare

a teorie poveri abortivi conati di pensiero, troppo di frequente divaga: tutta quella dottissima elucubrazione sugli atti emulatori, ad esempio, tanto entra nel tema, quanto v'hanno a vedere Andrea Sperelli, Jacopone da Todi e Francesco Sarcey; troppo, infine, inviluppa il suo libro in una rete di titoli e sottotitoli che invece di aiutare e di rischiarare, ingarbugliano nella loro scolastica il lettore; pure nonostante tutti questi e altri benedetti difetti della gioventù, il libro del Caperle ha due grandi meriti: l'uno di aver tenuto il debito conto di certi scritti più o meno anonimi, nati e cresciuti di balordaggini, che da dieci anni a questa parte vanno a vergogna d'Italia gabellando giureconsulti e lettori; l'altro di avere con baldanza ed entusiasmo giovenile tentato di ridurre ad unità una materia che non sembrava, e forse non è, sistematicamente trattabile. E però non esito a raccomandare ai lettori il suo libro, che è il primo, giuridicamente parlando, sull'argomento.

VALENTINO LEONARDI.

6.

Inventari di monumenti d'arte, cataloghi di Musei e Gallerie, guide nazionali o cittadine, illustrazioni di luoghi.

A. SOMOF: *Ermitage Impérial - Catalogue de la galerie des tableaux.* Première partie: *Les écoles d'Italie et d'Espagne.* St-Pétersbourg, 1899.

Quest'edizione è la ristampa di altre precedenti, riveduta, corretta e aumentata; e ne va data lode all'illustre direttore della galleria dell'*Ermitage*. Per una prossima edizione, ci permettiamo di suggerire qualche nuovo mutamento: di togliere il nome di Raffaello al ritratto n. 40; quello del Correggio, anche coll'aggiunta di un punto interrogativo, all'*Apollo e Marsia,* opera indubbiamente toscana (n. 82); lo stesso nome alla *Madonna del Latte,* copia dell'altra di Budapest. Così sarà giusto cambiare alla *Madonna col Bambino* (n. 68) il nome di Francesco Francia in quello di Giacomo e Giulio Raibolini; all'altra *Madonna* (n. 2), l'attribuzione al Baldovinetti in quella di un seguace di Beato Angelico, prossimo a Benozzo. Il pittore sconosciuto della scuola veneziana (n. 12) potrà impararsi a conoscere, confrontandolo con l'*Adultera* del Palma Vecchio nella galleria capitolina; l'altro, pure sconosciuto, della scuola lombarda (n. 1672) si riconoscerà al confronto con quello uguale della galleria Crespi in Milano. La *Sacra Famiglia* ascritta al Rondani (n. 87) potrà invece sembrare una pittura baroccesca; il ritratto (n. 84) aggiudicato alla scuola lombarda si riconoscerà di un maestro veneto; la *Sacra Famiglia* assegnata a Giuliano Bugiardini (n. 35) si vedrà come replica del quadro di Piero di Cosimo nella galleria Borghese; la *Visitazione* data all'Anselmi (n. 67) si dovrà dare ad un debole pittore michelangiolesco. Al più vecchio, e non al più giovane dei Bonifacio, si assegnerà la *Sacra Conversazione* (n. 92); al Cariani, piuttosto che a Andrea Previtali, la *Vergine col Bambino* (n. 122). Ci resterebbe a discutere sopra altre e maggiori attribuzioni già molto discusse; ma il diligente compilatore del catalogo non ha mancato di riassumere le opinioni dei critici, aspettando con prudenza le risoluzioni future.

A. V.

GIAMBATTISTA INTRA: *Sabbioneta.* Mantova, 1899.

È una breve monografia che quantunque non abbia nessuna pretensione scientifica, è tuttavia condotta con diligenza e con garbo. Di Sabbioneta, la *piccola Atene* del mantovano, e di Vespasiano Gonzaga (1531-1591), uomo d'armi, principe e mecenate de' primi nel secolo, che da umile villaggio ne fece uno dei più bei fiori del Rinascimento avanzato, l'Intra raccoglie qui le più insigni memorie. Ricorda le magnifiche costruzioni innalzatevi dal Principe: le fortificazioni edificate secondo le ultime regole dell'arte militare; le vie lunghe e diritte; i due palazzi, ricchi di splendide sale decorate d'affreschi mitologici, a cui lavorò una schiera d'artisti con a capo il cremonese Bernardino Campi. Uno dei palazzi, destinato a residenza estiva, e allietato d'un bel giardino, aveva annessa un'ampia Galleria, anch'essa tutta dipinta, la quale racchiudeva statue, busti ed altre antichità greche e romane, raccoltevi amorosamente da varie parti.

Di questa collezione, che verso la fine del secolo scorso passò quasi tutta nel Museo di Mantova, l'Intra avrebbe fatto bene a darci la storia documentata ed esauriente, giacchè sembra che a lui non manchi il mezzo.

Quantunque tutto dedito alle armi, Vespasiano, a promuovere gli studi, che egli amava e ai quali era stato educato in sua gioventù, fondò nella piccola cittadina scuole di umanità, una biblioteca privata ed una per uso pubblico, una tipografia con caratteri greci e latini, e perfino una tipografia ebraica, e si mantenne egli stesso in relazione con uomini di lettere. Dotò Sabbioneta di ospedale, di zecca propria, e di un teatro architettato dal Vignola, uno dei tre, con quelli di Vicenza e di Parma, costruiti ad imitazione degli antichi. A Vespasiano si debbono anche diverse chiese, tra cui quella bellissima dell'Incoronata.

L'Intra viene poi a narrare della vita privata del Principe, macchiata da atti di estrema ferocia, e, in ultimo, della decadenza di Sabbioneta, incominciata quasi subito dopo la morte di Vespasiano, per essersi la figlia, unica erede, accasata in Napoli: sicchè la piccola città più non accolse, d'allora in poi, i suoi Signori, e fu governata a distanza per mezzo di com-

missarî. Dopo varie vicende fortunose, nel 1748, per il trattato d'Aquisgrana, fu incorporata al Ducato di Mantova e aggregata ai dominî austriaci. Di tanto splendore di vita non restano ora, ultima traccia, che le costruzioni, anch'esse guaste e mutilate barbaramente. GIULIO BARIOLA.

DEHIO: *Verzeichniss der städtischen Gemälde-Sammlung in Strassburg,* mit 25 Nachbildungen in Lichtdruck. Strassburg, Elsässische Druckerei und Verlagsanstalt vorm. G. Fischbach, 1899.

La città di Strasburgo, mossa dal desiderio di arricchire la Università degli Studî di una raccolta di opere d'arte medievali e moderne, per corredarne la scuola che Hubert Janitschek tenne con tanto onore, commise ad un uomo, sapiente nell'organizzazione delle gallerie, al Bode, di acquistare quadri utili e belli. Si è venuta formando una cospicua raccolta, che ora, distaccata dal palazzo dell' Università, è visitata con piacere dagli studiosi e dal pubblico. Il prof. Dehio, direttore, ne ha compilato il catalogo con la maggior diligenza, tenendo conto di tutto quanto fu scritto dal Janitschek, dal Loeser e da altri a proposito de' dipinti affidati alle sue cure. Qualche volta non seguiamo però la sua opinione, che del resto è sempre meditata; per esempio, intorno al ritratto romantico (n. 275) di un suonatore di liuto, ascritto al villico bergamasco Giovanni Cariani, e che ci sembra pittura superiore a qualsiasi cosa di quest'artista. Così il quadro (n. 261), indicato come di autore lombardo della prima metà del secolo XVI, è certamente di Marco d'Oggiono, come si rileva dalla forma delle palpebre pesanti delle figure, dal rosso vivo delle loro vesti, dalle nubi del fondo a striscie con cumuletti. Il n. 267, che ricorda i lineamenti della cosidetta Fornarina, ci sembra più propria di Giulio Romano, per le vivide labbra e gli scuri intensi intorno agli occhi. Il n. 268 ci sembra una imitazione michelangiolesca del Bacchiacca, piuttosto che dipinto nell'arte di Marcello Venusti. Giustamente invece si dice ipotetica l'attribuzione al Bacchiacca del ritratto al n. 265, opera probabile di un maestro veneto; e con esattezza si assegna a Francesco Botticini il quadro n. 203, e si nota la relazione di questo con un'opera della galleria di Modena ascritta alla bottega del Verrocchio. A. V.

7.

Album, guide e resoconti di esposizioni, cataloghi di vendita pubbliche, bollettini di società, atti di congressi.

FEDERICO BERCHET: *IV Relazione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto.* Venezia, 1899.

La nuova relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto, reca notizia dei moltissimi lavori che detto ufficio ha spinto alacremente innanzi a protezione delle opere d'arte.

È assai interessante la prima parte del volume, nella quale è stesa una minutissima relazione intorno ai numerosi lavori nel Palazzo Ducale, quei lavori che menaron tanto rumore su per i giornali e per le riviste che con poca conoscenza della cosa accusarono di gravi colpe l'Ufficio regionale. Questa relazione mostra quanti e di quale importanza siano stati i lavori fatti a difesa di quell' insigne monumento.

Ma l'opera riparatrice non si è limitata al Palazzo Ducale. Non posso ora render conto minutamente dei lavori che per tutta la provincia sono stati fatti, ma non voglio lasciar passare sotto silenzio i restauri ai musaici di San Marco, che presentavano danni tali da non sapere come in molti luoghi il musaico potesse sostenersi, essendo affatto staccato dal muro.

Così fu nettata per la terza volta l'*Annunziata* del Tiziano dalle macchie di cera che la continua negligenza della Fabbriceria rinnova ogni tanto.

Ai Frari, sulla parete della sacrestia, fu levato l'intonaco che copriva gli sfondi dei monumenti Savelli, Pesaro e Bon, e si trovò dietro a tutti e tre, dipinta a fresco, una gran cortina tenuta in alto da angeli con le ali aperte, e con le braccia tese che reggono negli intervalli gli stemmi dei sepolti. Appartengono al secolo XV e meriterebbero uno studio preciso.

In uno studio paziente dell'architetto Rupolo intorno ai musaici della parete interna della facciata del Duomo di Torcello si manifesta l'idea che questi musaici appartengano al secolo VII anzichè al XI al quale erano attribuiti.

Fu rettificata l'attribuzione a Giovanni Bellini di un dipinto in San Leonardo di Treviso, che da documenti apparisce essere invece di un tal Vincenzo dalle Destre: *Vincentius a Dextris*, il quale non è da confondere, come fu fatto, con Vincenzo Catena.

Si ha poi una notizia precisa intorno all'acquisto da parte della Galleria di Venezia del quadro di Cima da Conegliano che era a Zermen.

Intanto mi è grato osservare che si è ottenuto un buon effetto con la creazione degli Uffici regionali, grazie alla attività loro per difendere monumenti, che sembravano destinati a rovina. La buona volontà ha supplito a deficienza di mezzi e di braccia; e un buon principio li ha resi pratici, quello di puntellare, non di ricostruire l'antico. *a. j. r.*

ALFREDO D'ANDRADE: *Relazione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria.* Torino, 1899.

La relazione che Alfredo d'Andrade ha esposta al Ministro della pubblica istruzione, rendendo conto dei lavori compiuti o spinti innanzi dall'Ufficio regionale

per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria, riguarda i lavori dall'anno 1883 al 1891, e sarebbe quindi intempestivo parlarne ora. Mi piace però richiamare l'attenzione sopra i moltissimi lavori che furono fatti per restaurare il Palazzo Madama, i quali veramente meritano il plauso comune.

Il d'Andrade promette presto una relazione degli ultimi lavori compiuti dall'ufficio da lui sapientemente diretto, e allora ne riparleremo e più a lungo.

a. j. r.

8.

Periodici: Rivista delle riviste straniere - Rivista delle riviste italiane.

Gazette des Beaux-Arts. 1° maggio 1899.

Bernhard Berenson: *Amico di Sandro.* (Primo articolo). — L'A. esamina una serie di pitture fiorentine della seconda metà del Quattrocento, che, quantunque siano attribuite ad artisti diversi pure hanno caratteri comuni che inducono lui a crederle opere di una stessa mano.

Secondo il Berenson l'autore di questi quadri è un pittore da prima seguace, anzi fedele imitatore di Sandro Botticelli, da cui si libera poi operando indipendentemente. Secondo l'A. sono opere sue la Madonna della Galleria di Napoli, attribuita al Botticelli, la Madonna col San Giovannino e due angioli della Galleria di Santa Maria Nuova di Firenze e d'un quadro della collezione del signor Austen colla Madonna, il Santo Bambino e un angiolo.

In tutte queste opere si hanno gli stessi caratteri di colore e di disegno.

Nel dipinto dei tre arcangeli con Tobiolo, della Pinacoteca di Torino, il Berenson vede anche la mano dell'anonimo maestro, che però qui si mostra più indipendente.

Sono sue opere anche una lunetta coll'Incoronazione della Vergine e due riquadri di *cassoni,* quello colla *Morte di Lucrezia* a Palazzo Pitti e quello colla *Storia di Virginia,* al Louvre, attribuiti tutti e due a Filippino, e l'Adorazione, della Galleria Nazionale di Londra, attribuita prima al Botticelli ed ora a Filippino.

Nei riquadri, già attribuiti a Filippino, che ornavano un tempo un *cassone* di Casa Torrigiani, l'anonimo ci si presenta con un disegno più corretto e d'un colore aurato di grande bellezza. Uno di questi riquadri, quello colla *Prima udienza di Ester presso Assuero,* è al Museo Condé a Chantilly; l'altro, colla *Seconda udienza,* è presso il signor Leopoldo Goldschmidt a Parigi; gli altri due, col *Trionfo di Mardocheo* e con *Ester in giardino,* sono nella collezione Liechtenstein a Vienna.

Nelle pitture di questi riquadri è evidente l'influenza di Filippo Lippi.

— Luglio 1899, pag 21. (Seguito dell'articolo del *Berenson* su Amico di Sandro).

L'A. continua ad enumerare altre pitture che egli attribuisce all'Anonimo:

Una Natività, nel Palazzo di Meiningen: una Madonna col San Giovannino, nella Galleria Nazionale di Londra; una Madonna con San Francesco ed un donatore nella Galleria di Budapest, tutti quadri attribuiti a Filippino.

Posteriori a queste opere sono: una Madonna, a Berlino; una Natività, esposta nel Cenacolo di Foligno a Firenze; una Madonna, nella collezione del conte Stroganoff a Roma.

In seguito l'A. enumera vari ritratti del suo Anonimo: quello di Esmeralda Bandinelli, che appartiene al signor Costantino Jonides, di Brighton, dipinto circa nel 1476, quello di Giuliano de' Medici nella collezione Morelli, a Bergamo, e due altri.

Concludendo, l'A. dice che questo Anonimo, seguace fedele ed intelligente di Sandro Botticelli, merita bene che gli si dia il nome di *Amico di Sandro.* Del resto sono evidenti anche le sue relazioni con Filippino Lippi, e gli affreschi del Carmine, paragonati alle pitture di *Amico di Sandro,* ce ne forniscono la prova.

In fine l'A. ricorda il passo del Vasari dove questi parla di certe pitture fatte da Berto Linaiuolo per il re d'Ungheria e, per varie ragioni cronologiche, crede che un ravvicinamento dell'anonimo *Amico di Sandro* con Berto Linaiuolo non sia fra le cose impossibili.

— Agosto 1899, pag. 89.

Pierre Gauthiez: *Note su Bernardino Luini.* — Dopo avere accennato alla questione del cognome e del luogo di nascita del pittore, l'A. segna le date sicure della sua vita, che vanno del 1507 al 1547. La data della sua nascita vacilla fra gli anni 1470 e 1480. Parla in seguito degli affreschi distrutti o dispersi della Pelucca e specialmente di quello della Santa Caterina trasportata dagli angioli, che proviene infatti da quella ville.

Nel 1515 il pittore dipinge per Antonio Busi un piccolo quadro per l'oratorio di San Giacomo. L'autore crede che questo dipinto sia quello della Galleria di Brera al n. 98.

L'A. seguita anno per anno e luogo per luogo a descrivere le opere di Bernardino Luini. (Cfr. anche il numero di ottobre della *Gazette des Beaux-Arts*).

— Settembre 1899, pag. 241.

E. Bertaux: *Recensione della « Sculpture florentine » di Marcel Reymond.*

The Art Journal. Dicembre 1899, pag. 353.

H. C. Marillier: *La salulazione di Beatrice, di Dante Gabriele Rossetti.* — L'A. nel suo breve articolo studia la scena dell'incontro di Dante con Beatrice a Firenze e nel Paradiso nelle varie forme che le ha dato Dante Gabriele Rossetti. L'articolo è specialmente interessante per le ricche riproduzioni, fra cui è notevole la curiosa rappresentazione della figura simbolica dell'*Amore.*

Byzantinische Zeitschrift, 18 gennaio 1898, pag. 1.

Paolo Orsi: *Chiese bizantine del territorio di Siracusa.* — L'Orsi ha ricercato nelle campagne di Siracusa quelle vestigia delle costruzioni bizantine che sono sparite nella città. Enumero qui brevemente le varie chiese scoperte dall'autore, riassumendo quanto v'è di più interessante in ciò ch'egli scrive.

Presso Caucana, la continuatrice dell'antica Camarina, le chiesette dette *Vigna de Mare* e *Bagno de Mare,* che sono pressochè eguali nelle dimensioni, nella struttura e nella forma. Vi manca qualsiasi reminiscenza basilicale: esse sono con cupola che copre la parte centrale a cui mettono capo tre absidi. L'autore osserva che solo il sepolcro di Galla Placidia ha la forma precisa a croce latina di quelle chiesette.

Chiesa di Maccari, presso Noto: Un corpo di fabbrica quadrato, in tre lati del quale si aprono absidi; una bella cupola emisferica è impostata nelle pareti e sorretta da quattro archetti alveolari agli angoli. Questa chiesetta può dirsi una ridotta imitazione di Santa Sofia di Costantinopoli.

Chiesa di Rosolini, sotterranea: È una basilichetta a tre navi irregolari. Sul suo lato destro, quattro archi sorretti da pilastri di roccia formano una nave laterale. Solo la nave centrale era destinata al culto, mentre le laterali contenevano sepolcri.

Chiesa e Monastero di San Marco presso Noto: La chiesetta, scavata nel masso, con una nave ed una abside, non è che l'*oratorium* di una piccola comunità religiosa, probabilmente di Basiliani, che abitavano in una serie di stanze rettangolari scavate nel masso.

Chiese e villaggi bizantini di Pantalica: Sulla montagna di Pantalica, anticamente abitata dai Siculi, nei tempi bizantini, si raccolsero gruppi di abitanti. Le varie chiese, centro dei villaggi, sono le seguenti: *San Micidiario,* scavata nella roccia e che consiste di due vani, il *presbyterium* e l'ambiente per i fedeli. Nella parete di fondo del presbiterio sono tre nicchie. In questa chiesa vi sono ancora tracce di pittura. *Chiesetla di San Nicolichio,* anch'essa sotterranea e decorata di pitture. Nella *Grotta del Crocifisso,* sul lato settentrionale della montagna, è una grande testa nimbata, non anteriore al secolo XIV.

Da ultimo l'Orsi osserva che tutte le chiese da lui studiate, all'infuori forse di quella di Rosolini, sono bizantine nella forma e nella decorazione.

— Pag. 29.

Paolo Orsi: *Nuovo incensiere bizantino della Sicilia.* — Questo esemplare è il terzo trovato in Sicilia dopo quello pubblicato dal Ferrara ed un altro pubblicato dallo stesso Orsi in questa Rivista.

Il nuovo incensiere, acquistato per il Museo archeologico di Siracusa, porta un'invocazione analoga a quella degl'incensieri precedenti, ma colpisce il ritorno dello strano nome « Πουσαχάρια », eguale a quello dell'esemplare di Granmichele.

— 31 maggio 1899, pag. 490.

Joseph Wilpert: *Lo sviluppo parallelo della « toga » e del « pallium ».* — L'autore intende di parlare di due sorta di vestimenti che si vedono su tutti i monumenti bizantini del medio evo; il λῶρος, *lorum,* ed il ὠμοφόριον, *pallium* (*sacrum*). Il λῶρος era originariamente la *toga picta* dei trionfatori, e l'ὠμοφόριον il pallio greco. Lo sviluppo fu parallelo per influenza della *contabulatio* o disposizione ampia delle pieghe sul davanti della toga, quale si vede sui rilievi costantiniani dell'Arco di Costantino. A poco a poco la *toga picta* andò perdendo la forma di ampio mantello sciolto e prese quella di striscia, *lorum.* Sui monumenti bizantini ci apparisce infatti come un *superhumerale* o striscia aderente alla spalla e cadente sul petto e sul dorso.

Il *pallium,* il rivale della *toga,* fu usato dai Cristiani in contrapposto alla veste del *civis romanus,* e difatti nelle pitture delle catacombe lo indossano i dignitari ecclesiastici e talune personalità bibliche, specialmente Cristo e gli Apostoli.

Nella metà del secolo IV fu impiegato anch'esso in forma di striscia, *pallium contabulatum,* e sovrapposto alla *paenula,* e giacchè poggiava sulle spalle, i Greci lo chiamarono ὠμοφόριον. Servì ad indicare la suprema dignità sacerdotale e, nella Chiesa occidentale, fu usato dal solo Papa. A poco a poco prese forma di vera e propria striscia, e specialmente a partire dal secolo IX.

— 17 ottobre 1899, pag. 613.

Paolo Orsi: *Nuove chiese bizantine nel territorio di Siracusa* (Questo articolo è una continuazione di quello riassunto da me poco sopra. F. H.). Le rovine della città che sorgeva sulla penisoletta di Cittadella presso Noto (qui l'Orsi rettifica in Cittadella il nome di Maccari, pubblicato nel precedente articolo), sono tutte di tempi bizantini.

Strana cosa è il trovare quattro grandi catacombe nel centro dell'antica città. Le catacombe sono for-

mate da ampi corridoi centrali, fiancheggiati da arcosolii polisomi, e perciò non anteriori al IV secolo. I sepolcri della necropoli sono di tre tipi: ipogei sotterranei contenenti da due a dodici sarcofagi entro arcosolii a croce; sepolcri ad edicola, tipo assolutamente nuovo in Sicilia; semplici fosse scavate nella roccia.

Nell'articolo precedente l'Orsi ha già illustrato la chiesa di Trigona in questa regione di Cittadella; ora vi descrive un'altra chiesa basilicale, preceduta da un *narthex*. Sotto l'abside, e quindi sotto l'altare, è una piccola catacomba contenente, forse, il corpo di un santo.

L'Orsi scoprì altre due chiese, una basilicale ed una centrale, e così egli nota che nella piccola e povera borgata, che durò sino al VII od VIII secolo, eranvi edifici sacri dei due stili, del basilicale e del centrale.

San Pietro presso Buscemi. Il corpo della chiesa, scavata nel masso, è di forma irregolare e diviso in tre vani per i vari ordini di fedeli. Importante specialmente è il piccolo spazio destinato alla celebrazione dei sacri misteri, il presbiterio, sollevato di alcuni gradini sul piano antistante. Vi si vede una *cattedra* scolpita nella roccia. La forma del tutto anomala della chiesa fa sì che non si riesca a poterne stabilire lo stile, ma però l'autore crede di potere indicarne le varie parti destinate ai vari usi del culto.

Questa chiesa è certamente antica, forse fu scavata già nel V secolo.

La Cuba presso Siracusa. L'antica chiesa bizantina a cupola serve ancora di sostegno ad una di quelle torri che furono costruite nel secolo XVI lungo le coste siciliane per guardarsi dagli sbarchi dei Barbareschi.

La chiesa, oggi mezzo interrata, ha forma semplice e chiara'; una croce greca, sormontata da cupola depressa, con tre grandi absidi ed un atrio che la precede.

La chiesa era semisotterranea e soltanto le due absidi laterali ricevevano luce da due finestrini.

San Focà presso Priolo. La chiesetta moderna è stata fabbricata sulle ruine di un'antica basilica, di cui non occupa che la nave centrale. La basilica primitiva era a tre navi con un'abside sola. La copertura della chiesa offre un'anomalia, poichè è a volta a botte, e ciò è fatto assolutamente nuovo.

La chiesa manca di *nartex*.

Ora, dopo queste osservazioni, l'autore inclina a credere che San Focà sia prebizantina e la crede fabbricata nel secolo V.

Tutte queste varietà architettoniche, chiese a sistema centrale di origine bizantina e chiese basilicali di origine romana, sono memorie delle influenze politiche e religiose che si avvicendarono in Sicilia.

— Pag. 678.

I. STRZYGOWSKI: *Due nuovi frammenti della tavola cancellaria del dittico di Murano.* — L'autore ha scoperto nella raccolta del pittore Botkin, a Pietroburgo, due tavolette appartenenti al dittico.

Sulla prima è l'angelo che annuncia ad Anna la nascita della Vergine e la Visitazione. Lo stile, il disegno delle figure, gli ornamenti ed infine l'esecuzione tecnica, tutto induce a credere quanto lo Strzygowski dice: le tavolette della collezione Botkin, insieme con altri frammenti, già da tempo ritrovati, e di cui uno è nella collezione Stroganoff di Roma (cfr. la mia illustrazione nel 1° fascicolo dell'*Arte*), formano la tavola con la Madonna, corrispondente alla tavola con Gesù Cristo del dittico di Murano.

Repertorium für Kunstwissenschaft, 1899, vol. XXII, fasc. III, pag. 171.

KURT MORIZ-EICHBORN: *Sull'autore del libro di schizzi di Venezia.* — Non c'è più alcuno che metta in dubbio che quasi tutti i disegni sono opera di una sola mano; non si è però ancora d'accordo nello stabilire chi ne sia l'autore, e questi non può essere altri che il maestro di cui è il celebre disegno della collezione Albertina di Vienna (Fotogr. Braun, 134), che servì a Raffaello per il suo quadro con tre figure nella Galleria di Berlino.

Il disegno è stato attribuito a Raffaello, al Perugino e al Pinturicchio.

Oltre al dipinto di Raffaello nella Galleria di Berlino, altri due mostrano di dipendere dal disegno dell'*Albertina,* e cioè il quadro 1417 (Fotogr. Braun, 11417) ed il quadro 351 nel Schlesisches Museum der bildenden Künste a Breslau, che, secondo l'A., sono tutti e due opere di quello scolaro del Pinturicchio che dipinse la maggior parte degli affreschi della stanza dei Misteri dell'appartamento Borgia. L'A. si studia poi di stabilire la cronologia di questi dipinti. Quello di Raffaello è stato fatto fra gli anni 1502 e 1503, il quadro del Louvre è forse da porre fra gli anni 1495 e 1505 ed anteriormente quello di Breslavia.

Il San Girolamo del quadro di Breslavia rassomiglia straordinariamente a quello di Raffaello a Berlino, ma tutti e due sono diversi dal disegno dell'*Albertina* e da un disegno di Lilla.

L'A. spiega tutto ciò con l'influenza della stessa bottega del Pinturicchio, dove si trovarono a contatto il giovane Raffaello e gli autori del quadro del Louvre e del quadro di Breslavia.

L'A. crede che tanto il disegno dell'*Albertina,* quanto il *libro dei disegni* di Venezia provengano dalla bottega del Pinturicchio e non siano di Raffaello.

— Pag. 183.

RUDOLF KAUTZSCH: *Il disegno di Michelangelo per l'incisione « Marte, Venere ed Amore » di Marcantonio.* — Il signor H. Hirth in una sua monografia sullo

stile di Marcantonio suppone che il Marte delle incisioni del Raimondi sia copiato da una delle figure perdute dei cartoni di Michelangelo per la « Guerra di Pisa ».

Ora il Kautzsch manifesta una nuova ipotesi; egli crede che probabilmente la figura di Marte dipenda da un disegno in cui Michelangelo s'era studiato di completare il celebre *Torso di Belvedere*.

— Pag. 221.

Alfred Doren: *Notizie sulla costruzione della cupola del Duomo di Firenze.* — Il non avere ritrovato nel Portolano Magliabecchiano e nei libri dell'Arte della lana, che contengono copie del progetto del Brunellesco, alcun accenno alla lanterna della cupola fa supporre che nel primo suo progetto il grande artefice non ci avesse ancora pensato.

— 1899, vol. XXII, fasc. IV, pag. 255.

Pietro Paoletti e Gustav Ludwig: *Nuovi contributi d'archivio alla storia della pittura veneziana.* — Questo scritto è importante per le copiose notizie riguardanti le origini della famiglia Vivarini e specialmente Alvise, Bartolomeo e Battista.

— Pag. 279.

Francesco Malaguzzi Valeri: *Contributo alla storia della scultura a Bologna nel Quattrocento.* — Lo studio comincia con una rassegna sui sepolcri dei Lettori dello Studio e con brevi cenni sulle varie forme dei monumenti funebri e delle arche. L'A. viene poi a parlare di Jacopo della Quercia notando scrupolosamente sulla scorta dei vari documenti i suoi vari lavori.

Oltre alle sculture delle pilastrate ed alle statue della Vergine e di San Petronio è di Jacopo il sepolcro di Antongaleazzo Bentivoglio, addossato al muro nel postcoro della chiesa di San Giacomo Maggiore.

Il Malaguzzi attribuisce poi anche a Jacopo due edicolette in marmo del Museo civico di Bologna coi bassorilievi della Vergine in trono, di San Michele e di una Sibilla.

L'unico monumento di scuola bolognese in cui si mostri l'influenza dell'arte del grande senese è il monumento sepolcrale in terracotta a Nicolò Fava, lettore dello Studio.

Di Niccolò da Puglia, detto dall'Arca, nato a Bari circa nel 1414 e che per venticinque anni lavorò a Bologna, la prima opera è il gruppo in terracotta delle Marie piangenti intorno al corpo di Gesù Cristo in Santa Maria della Vita. Riguardo poi alle sculture di Niccolò per l'arca di San Domenico, il Malaguzzi pubblica un documento del 1470 relativo all'esenzione di maestro Nicola da certi obblighi di tasse. Quanto alle opere minori del maestro, il lettore veda la critica che il Bode muove allo scritto d'uno studioso bolognese, e che è pubblicata in questo stesso numero.

Sperandio da Mantova venne a stabilirsi a Bologna nel 1478.

Di suoi lavori in questa città l'A. cita: il busto di Andrea Barbazzi nella cappella omonima in San Petronio, la porta della chiesa « della Santa » in via Tagliapietre, la tomba in terracotta ad Alessandro V e vari fregi su trabeazioni di portici.

Del Toscano Francesco di Simone, che fu scolaro del Verrocchio, e lavorò in Bologna sulla fine del Quattrocento, scrisse Adolfo Venturi. La sua opera più elegante è il monumento del giureconsulto Alessandro Tartagni nell'atrio di San Domenico. Il Venturi attribuisce a Francesco il monumento di Vianesio Albergati, il vecchio, ora nella Certosa.

Uno dei pochi scultori bolognesi del Rinascimento che abbiano lasciato lavori è Vincenzo Onofri, il quale lavorò durante l'ultimo ventennio del Quattrocento. Di lui sono: la tomba di Cesare Nacci, vescovo di Amelia in San Petronio, un bassorilievo in Santa Maria dei Servi, alcune opere minori in San Martino ed in San Petronio e la tomba di Antonio De Busi in Santa Maria del Poggio presso Persiceto.

Nelle opere di scultura bolognese il Malaguzzi vede l'influsso dei pittori contemporanei, anzi abbiamo alcune sculture di uno di questi pittori, di quell'Amico Aspertini, scolaro di Francesco Francia, celebre per le sue teste grosse e schiacciate dalle fronti interminabili.

Il Malaguzzi chiude il suo bell'articolo registrando alcuni nomi di artisti bolognesi di cui egli ha trovato traccia nelle carte e nelle cronache.

— Pag. 315.

Robert Davidsohn: *L'opera più antica dell'arte francescana.* — Quest'opera è il mosaico della « Scarsella » nel Battistero di Firenze e dall'iscrizione appostavi, e che è riprodotta nelle *Notizie istoriche delle chiese fiorentine* del Richa, si vede che fu cominciata nel 1205 da un certo Jacopo dell'ordine di San Francesco: « Sancti Francisci Frater fuit hoc operatus | Jacobus in tali precunctis arte probatus ». Il Davidsohn, secondo me a ragione, crede di riconoscere in questo Jacopo quel frate Jacopo, solo di questo nome, il quale fu tra i primi dodici che si raccolsero intorno a San Francesco.

— Pag. 317.

Hans Brenner: *Un'osservazione ai « Beiträge » di Giacomo Burckhardt alla storia dell'arte italiana.* — L'A. accenna da prima brevemente al doppio significato che ha presso gli antichi scrittori italiani la pa-

rola *scrittojo*, che indica ora scrigno, ora camera da da studio. Cita vari esempi e fra gli altri quello di Giorgio Vasari che usa *scrittojo* per camera da studio, parlando nella vita di Luca della Robbia di uno scrittoio fatto coprire a volta da Piero di Cosimo de' Medici.

— Pag. 319.

Charles Loeser: *La scoperta di un quadro sconosciuto di Lorenzo Lotto.* — Il quadro fu trovato dal Loeser nella chiesa parrocchiale di Santa Maria della Piazza nella piccola città di Mogliano, posta fra Macerata e Fermo. Vi sono raffigurati la Madonna con angioli sulle nuvole, San Giovanni Battista, San Giuseppe, San Francesco e Santa Maria Maddalena. Il quadro, che è firmato, non reca quasi alcuna traccia di quel *manierismo* che si vede così spesso nelle opere del maestro. L'A. ha poi ritrovato nel *Libro dei Conti di Lorenzo Lotto*, pubblicato nell'anno primo delle « *Gallerie nazionali italiane* », i riscontri al dipinto scoperto. Speriamo che i Moglianesi sappiano apprezzare il loro tesoro.

Zeitschrift für bildende Kunst (Berlino, 9 novembre 1899, pag. 41.

M. Richter: *La facciata del Duomo di Siena.* — L'A. vuol risolvere la questione se sia più antica la facciata del Duomo di Siena o quella del Duomo di Orvieto.

Sopra una copertina di libro della fine del secolo XIV, scoperta dal signor Alessandro Lisini, la facciata del Duomo di Siena è ancora senza decorazione marmorea, mentre in quel tempo la facciata della cattedrale d'Orvieto era già da molto tempo incominciata.

L'A. crede che la facciata del Duomo di Siena sia stata eseguita secondo un antico disegno di Arnolfo di Cambio.

Alla facciata del Duomo di Orvieto lavorarono nella prima metà del secolo XIV artisti pisani e senesi sotto la direzione di Arnolfo di Cambio, poi Andrea Pisano e la sua scuola.

Federico Hermanin.

Archivio Storico Lombardo. Serie III, fascicolo XXII, 30 giugno 1899, pag. 330.

La Società storica lombarda pubblica un articolo postumo di Attilio Portioli su Giacomo Galopini, prete e miniatore mantovano, che visse e lavorò nella prima metà del XV secolo.

Il Portioli raccolse copiose notizie di questo artista tra le carte dell'Archivio Gonzaga, ed esse non riguardano quindi che i lavori eseguiti dal miniatore per quella famiglia principesca e abbracciano un periodo della vita di lui che va dal 1416 al 1431.

L'articolo offre l'elenco descrittivo delle opere miniate dal Galopini per i Gonzaga, nonchè la trascrizione de' passi dei documenti dai quali il P. estrasse le notizie riferentesi al suo artista.

— Pag. 398.

Andrea Valentini: *I corali del monastero di S. Francesco di Brescia.* — Questa collezione, che consta di 17 volumi, 11 antifonari e 6 graduali, è ora nella Biblioteca Queriniana di Brescia, cui pervenne nel 1796 dal convento di S. Francesco, al quale era stata donata nel XV secolo dal padre Sanson.

La collezione dei corali — descritti a uno a uno dall'A. — porta la data del 1490, e il Ferraroli suppose che essi fossero stati miniati da Francesco Apollonio da Calvisano, eremitano di S. Agostino, che nel 1454 miniò i corali del convento di S. Barnaba in Brescia.

Arte e Storia. Anno XVIII, nn. 9-10. Firenze, 15-30 maggio 1899, pag. 59.

Alfredo Melani: *Di fronda in fronda. Il monumento di Marcantonio Martinengo della Pallata a Brescia.* — Il monumento, attribuito agli artisti bresciani Stefano Lamberti e Giacomo Faustinetti, si trovava un tempo nella chiesa di San Cristo; nel 1884 fu tolto di là e trasportato al Museo, dove ora si trova. L'A. enumera le parti mancanti del monumento, guasto e spogliato, secondo crede l'autore, dagli austriaci durante le dieci giornate del '49.

Il pulpito esterno della cattedrale di Prato. — Fu allogato com'è noto nel 1428 a Donatello e a Michelozzo, ma nel 1454 i due artisti non vi avevano ancora messo mano; in quell'anno fu fatto un nuovo contratto, nel quale si parla di Donatello *et alios*. Il Melani congettura che sotto quell'*alios* si nasconda il Brunellesco, perchè il disegno della parte architettonica del pulpito gli richiama alla mente le caratteristiche dell'arte di quel maestro.

La « Badia Fiesolana » presso San Domenico (Fiesole). — Una recente guida-ricordo di Fiesole attribuisce al Brunellesco il disegno della Badia fiesolana. Il Melani scarta questa attribuzione, ricordando che la Badia fu incominciata a ricostruire nel 1456, dieci anni dopo la morte del maestro, e che ad essa lavorarono molto Francesco di Simone di Nanni e Bruoso, e Benedetto di Benedetto da Fiesole.

— Pag. 63.

Giulio Arienta continua lo studio sul Santuario di Varallo, e in questo numero scrive della cappella V in cui è rappresentata la visita dei Magi.

— Pag. 66.

F. B. P. — Necrologia del pittore prof. Giorgio Bandini, morto nel marzo u. s.

— Pag. 67.

Notizie: *Firenze.* Restauri al campanile della Badia fiorentina e alla chiesa di Santa Caterina in Monte, fuori Porta Romana.

— N. 11. Firenze, 20 giugno 1899, pag. 67.

G. Carocci continua l'elenco di opere robbiane poco note.

— Pag. 70.

Vittorio Aleandri fornisce alcune notizie intorno al maestro Meo Bevilacqua di Fabriano, capo degl'ingegneri di Francesco Sforza, pubblicando insieme con alcuni documenti già editi da Giovanni Benadducci e dal prof. Antonio Gianandrea altri che egli ha rinvenuti nell'Archivio comunale di Sanseverino (Marche).

— Pag. 75.

Alfredo Melani: Recensione dell'opera: *La Madonna* di Adolfo Venturi. (Favorevole).

Notizie: *Firenze. Un affresco di Andrea del Castagno.* — Ne fu scritto a lungo nell'*Arte* (vedi Anno II, fasc. IV-VII, pag. 274, col. 2ª).

Castellarano. Rimuovendo il pavimento della chiesa parrocchiale si è scoperto che esisteva un tempo sotto di essa una chiesa sotterranea che risalirebbe al VII o all'VIII secolo (?) Si dice nientemeno che venga la scoperta a confermare la tradizione, ritenuta favolosa dal Tiraboschi, che *Castrum arianum* fosse un rifugio di Ariani?

Modena. Restauri al duomo.

— N. 12-13. Firenze, 30 giugno-15 luglio 1899, pag. 77.

Antonio Della Rovere: *Terza Esposizione internazionale a Venezia.*

— Pag. 79.

Alfredo Melani: *Di fronda in fronda.* — L'A. inclina ad attribuire ad Antonio Rossellino il monumento al vescovo Donato Medici († 1474) che è nella cappella del Sacramento del Duomo di Pistoia.

— Pag. 87.

Notizie: *Firenze.* Restauri compiuti alla cappella del Battistero.

Pisa. Il Comune ha ceduto la chiesa di San Francesco all'arcivescovo, come presidente di uno speciale Comitato per i restauri al magnifico tempio.

— Restauri al campanile della chiesa di San Michele degli Scalzi fuori porta alle Piaggie.

Staggia (prov. di Siena). Restauri a due tavole che si conservano nella Pieve di Santa Maria. In una di esse, rappresentante Maria Maddalena trasportata in cielo dagli angeli, compiuto il restauro, si è creduto riconoscere la mano del Pollaiolo.

— Pag. 88.

Un cenno necrologico di Arnoldo Boecklin e del prof. Salvino Salvini.

— N. 14. Firenze, 31 luglio 1899, pag. 89.

Napoleone Bertoglio Pisani: *L'altare d'oro in Sant'Ambrogio di Milano.* — È nuovamente agitata la questione intorno all'età a cui si debba attribuire questo prezioso cimelio dell'arte cristiana.

L'A. accenna agli argomenti di coloro che assegnano il palio d'oro al XIII secolo, ma per conto suo ritiene che « difficilmente si arriverà a poter cancellare quello che oramai da tanti secoli vi leggono sopra scolpito i devoti, gli artisti e gli scienziati ». Egli sostiene come non si possa revocare in dubbio che l'attuale altare risalga originariamente al IX secolo sì come provano alcune rappresentazioni, l'iscrizione ed alcune càratteristiche dell'altare stesso; ma, non negando peso alle argomentazioni di coloro che veggono nel monumento un'opera del XII secolo, suppone il B. P. che all'altare, fatto costruire originariamente da Angilberto II, sia toccata in seguito la stessa sorte della pala d'oro di Venezia; che, cioè, esso sia stato, qualche secolo dopo, ricostruito, ampliato e messo in quella forma in cui è giunto fino a noi.

— Pag. 93.

Giulio Arienta continua la illustrazione del Santuario di Varallo scrivendo qui delle cappelle VI, VII, VIII e IX, in cui sono rappresentati: il *Presepio,* l'*Adorazione di Gesù,* la *Circoncisione* e la *Fuga in Egitto.*

— Pag. 95.

Gustavo Frizzoni: Un cenno favorevole delle riproduzioni eseguite dalla Ditta Braun delle pitture della Pinacoteca di Brera.

— Pag. 96.

Notizie. — *Firenze.* Si sta preparando dal Comune di Firenze, per essere inviata all'Esposizione di Pa-

rigi, una ricca pubblicazione in cui sono illustrati i principali ricordi del centro di Firenze.

Pistoia. Breve rendiconto dell'Esposizione d'arte antica tenutasi colà nella scorsa estate.

— N. 15-16. Firenze, 15-31 agosto 1899, pagina 97.

Diego Sant'Ambrogio: *Ancora dell'altare d'oro di Sant'Ambrogio*. — L'A. ebbe a sostenere più volte, in parecchi articoli, come il palio ambrosiano sia opera piuttosto del XII che del IX secolo, come vorrebbe la tradizione e l'iscrizione che si legge sull'altare stesso.

L'A. ritorna qui sull'argomento in risposta all'articolo del signor Bertoglio Pisani di cui sopra, e senza ripetersi intorno ai caratteri tecnico-artistici dell'opera che già formarono la sua opinione, insiste affermando che il palio attuale non è affatto quello di Angilberto II, ma un altro che sostituì il primo e che fu costruito per conto dell'arcivescovo Anselmo Pusterla tra il 1126 e il 1135.

Sostiene inoltre che il *Wolvinius magister phaber* deve essere ritenuto l'artefice, non del primo, ma del secondo altare, e che il palio di forma quadrata che si vede riprodotto nel lato posteriore tra le mani d'Angilberto offrente il dono a Sant'Ambrogio è appunto il modello del primo sostituito poi dall'altro di Wolvinio. Affermazioni queste, assai discutibili!

— Pag. 97.

Prof. Cosimo De Giorgi: *Pitture del Trecento nella chiesa di Santa Maria del Casale in Brindisi*. — L'A. in una lettera a Guido Carocci, premesso un rapidissimo cenno intorno alla fondazione e alle vicende di questa chiesa, scrive delle pitture a fresco che ne ricuoprono le pareti interne, e che incominciarono a venire alla luce solo pochissimi anni addietro.

Queste pitture dovettero essere compiute, come può dedursi da un documento, tra il 1322 e il 1346, e per quella parte che è possibile osservare, pare all'A. che esse presentino grandi analogie con i freschi di Santa Caterina in Galatina e di Santo Stefano in Soleto, tutti posteriori. Le pitture essendo per la massima parte rivestite di uno strato d'intonaco, l'A. chiede si provveda a togliere da mani inesperte il lavoro di scrostamento per affidarlo a persona dell'arte, capace di restituire i preziosi dipinti al pristino stato.

— Pag. 101.

Antonio Della Rovere: *Terza Esposizione internazionale a Venezia*.

— Pag. 103.

A. Droghetti raccomanda sia restaurata e degnamente conservata la porta dei Leoni (Palazzo Prosperi) a Ferrara.

— Pag. 107.

Un cenno favorevole dell'opera di E. Müntz: *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*. Paris, Hachette e C.

Notizie. — *Firenze*. Lavori per il riordinamento del piano della piazza di San Biagio e delle strade adiacenti.

— N. 16-17. Firenze, 15-30 settembre 1899, pag. 110.

Antonio Della Rovere: *Terza Esposizione internazionale a Venezia*.

— Pag. 112.

Alfredo Melani: Recensione del volume di Stanislao Fraschetti: *Il Bernini*. — Milano, Hoepli, 1900. (Favorevole).

Pietro Bartelloni: Una notizia intorno alla facciata dell'oratorio di Santa Giulia in Lucca (cominciata e condotta a buon punto da un tal maestro Coluccio Colli nel 1344) e intorno a restauri che di recente le sono stati apportati.

— Pag. 119.

Notizie: *Firenze*. Restauri all'atrio di Palazzo Vecchio.

— Paolo Galletti comunica un documento contenente la *nota dei quadri* (fra quelli tolti alla città di Firenze dal governo napoleonico) *che tornati sono da Parigi e fatti vedere al pubblico il dì 10 febbraio 1816*.

San Miniato. Nella chiesa dei Ss. Jacopo e Lucia dei Domenicani furono scoperti antichi affreschi che ricordano la maniera dell'Angelico e che si congettura siano stati eseguiti sotto la direzione di lui.

Vho (Cremona). Scoperta di alcuni affreschi del secolo XV di scuola cremonese nell'oratorio di Santa Maria e San Pietro.

— N. 18-19-20. Firenze, 15-30 ottobre 1899, pag. 122.

A. Della Rovere: *Terza Esposizione internazionale a Venezia*.

— Pag. 124.

Paolo Galletti: *Istoriografi fiorentini*. — Filippo Baldinucci pubblica nel 1681 la prima parte delle

sue *Notizie sui professori del disegno da Cimabue in qua,* avendo buone ragioni di supporre che Ferdinando Leopoldo Del Migliore, autore della *Firenze Nobilissima illustrata,* avesse in questa sua opera, che vide poi la luce nel 1684, parlato *con invettive e disprezzi* di lui e del suo libro, pubblicò in sua difesa una scrittura stampata a Lucca, della quale inviò copia nel marzo 1683 al senatore Roberto Pandolfini, auditore per la stampa, accompagnandola con una lettera in cui riassumeva i fatti. L'A. pubblica questa lettera, di cui possiede l'autografo; non già, come egli dice, la scrittura stessa in difesa contro il Del Migliore.

— Pag. 128.

Alfredo Melani in una noticina emette la strana opinione che i fascioni dell'imposta d'Andrea da Pontedera nel Battistero di Firenze, attribuiti a Vittorio Ghiberti, sieno da assegnarsi invece ad Andrea stesso.

Bessarione. 1899, n. 39-40, pag. 295.

G. Cozza-Luzzi illustra una capsella reliquiaria custodita nella Lipsanoteca Vaticana, e ne offre la riproduzione.

La piccola urna è in marmo e ricorda nella sua forma i veri sarcofaghi romano-cristiani; da alcune lettere che si scorgono scolpite sulla faccia di essa e dal confronto con alcune iscrizioni del cemeterio ostriano, dove era il sepolcro di Santa Emerenziana, il Cozza-Luzzi è indotto a ritenere che la capsella racchiudesse le reliquie di questa santa e dell'altre sante martiri: Sapienza, Fede, Speranza e Carità.

Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma. Serie V, anno XXVII, fasc. II, pag. 81.

F. Gerardi descrive i lavori eseguiti nello scorso anno per mettere in luce avanzi dell'antico palazzo comunale nel Campidoglio; illustra quindi e riproduce i pregevoli frammenti scoperti di pitture a fresco, che egli, per parecchie caratteristiche, non esita ad assegnare ai primi anni del sec. XV.

Uno degli affreschi, giunti a noi purtroppo in misero stato, offre riprodotta nel centro l'*Annunciazione* e ai lati le figure di San Pietro e San Paolo.

Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria. Vol. V, fasc. VII, pag. 627.

L. Manzoni discorre della *Madonna degli Ansidei* di Raffaello, ora alla *National Gallery* di Londra, pubblicando le notizie raccolte intorno al quadro nell'archivio della famiglia Ansidei a Perugia.

Descrive minutamente il dipinto celeberrimo ponendolo a riscontro con opere del Perugino, indaga come e perchè esso passasse all'estero e pubblica infine in appendice i documenti dai quali ha ricavato le sue notizie.

Napoli nobilissima, fasc. VIII, agosto 1899, pag. 113.

Giambattista Guarini incomincia in questo fascicolo, e continua nel seguente (pag. 138), a descrivere e illustrare le pitture di cui sono ricoperte le pareti e le vôlte di una grotta — a una sola navata con quattro cappellette — che si trova nel cosiddetto *Vallone di Santa Margherita* nel Vulture. Codeste pitture sconosciute ai più insigni studiosi della storia dell'arte nel mezzogiorno d'Italia: lo Schulz, il Lenormant..., sembra debbano essere attribuite a epoche diverse: la fondazione della grotta e alcune delle pitture risalgono, secondo l'A., al sec. XIII, mentre per le altre conviene scendere fino al sec. XIV.

I dipinti presentano caratteristiche bizantine, ma l'A. crede che esse debbano essere considerate come un prodotto d'arte indigena, non del tempo in cui questa, libera da impacci, aveva trovato la via propria, ma del periodo in cui, ancora bambina, continuava a seguire le manifestazioni dell'arte che veniva da Bisanzio.

Gli affreschi, alcuni dei quali stranissimi, meritavano sotto ogni rispetto di essere conosciuti e hanno trovato nell'A. di questa monografia un diligente illustratore.

— Fasc. IX, settembre 1899, pag. 133.

Pasquale Saquella pubblica la riproduzione di un quadro di Giovanni Lanfranco comperato per la chiesa del SS. Rosario di Afragola. Il dipinto rappresenta la Vergine col Bambino in grembo e i Ss. Domenico e Gennaro; però l'A. ritiene che in origine vi fossero rappresentati invece i Ss. Anselmo e Brunone, siccome un'incisione in rame del quadro stesso mostra questi due santi in luogo degli altri due.

Nuova Antologia. Fasc. 659, 1° giugno 1899, pag. 525.

Mario Morasso: *L'arte moderna alla III Esposizione di Venezia.*

— Fasc. 662, 16 luglio 1899, pag. 225.

Alessandro Chiappelli prende le mosse dal II volume di Marcel Reymond sopra *La sculpture florentine* (Florence, Alinari, 1898) per discorrere degli scultori fiorentini del Quattrocento, soprattutto del Brunelleschi cui rivendica il posto che gli spetta, non

soltanto quale architetto tra i grandi maestri del tempo suo e al quale assegna la due mezze figure dell'altare di San Jacopo nella cattedrale di Pistoia di cui, riproducendole, scrisse poi più a lungo nella *Rivista d'Italia*. (V. appresso).

— Fasc. 663, 1° agosto 1899.

Mario Morasso: *L'Arte moderna alla III Esposizione di Venezia.*

— Fasc. 665, 1° settembre 1899.

Mario Morasso: *L'Arte moderna alla III Esposizione di Venezia.*

— Fasc. 668, 16 ottobre 1899, pag. 649.

Camillo Boito: *Due questioni d'arte: La facciata del Duomo a Milano e le trifore del Palazzo ducale a Venezia.* (V. cont. e fine, fasc. 671, 1° dicembre 1899, pag. 539).

— Pag. 700.

Ugo Oietti: *In memoria di Giovanni Segantini e di Filippo Palizzi.*

— Fasc. 669, 1° novembre 1899, pag. 94.

Gustavo Frizzoni: *Note artistiche.*

Recensioni delle seguenti opere:

Marcel Reymond: *La scultpture florentine. Seconde moitié du XI^ème siècle.* (Florence, Alinari, 1899).

Paul Flat: *Les premiers Vénitiens.* (Paris, 1899).

C. De Mandach: *Saint Antoine de Padoue e l'art italien.* (Paris, 1899).

Tutte e tre favorevoli.

— Pag. 149.

Mario Morasso: *L'Arte moderna alta III Esposizione di Venezia.*

— Fasc. 670, 16 novembre 1899, pag. 277.

Luca Beltrami: *Giovanni Segantini.*

— Fasc. 672, 16 dicembre 1899, pag. 715.

Adolfo Venturi: *Per l'Arte itatiana.* — È un forte e nobile articolo in difesa dell'arte nazionale trascurata e minacciata nelle sue manifestazioni, non protetta dagli uomini e dagli istituti che avrebbero il dovere di difenderla.

Tutto deve nel campo artistico creare, mutare rifare da capo l'Italia nuova; la cultura storico-artistica dei nostri giovani mediante la introduzione di cattedre di storia dell'arte negl'istituti superiori, atte a preparare i futuri maestri, aprendo l'anima dei giovani alla visione cosciente della bellezza; l'insegnamento dell'arte e l'indirizzo degli studi nelle scuole di belle arti; gli ordinamenti adesso tutt'altro che razionali delle nostre Gallerie e dei nostri Musei; la legislazione artistica ora così viziata; i nostri istituti ora così falsati nel loro carattere...

Il Venturi vede dove è il male (ed è dovunque, purtroppo!) e con parola franca, talvolta rovente, mette a nudo ogni piaga additando i rimedi necessari e urgenti.

Auguriamoci per l'amore dell'arte nostra, per la fortuna degli studi che il grido d'allarme da lui gettato in questo severo articolo, non resti inascoltato e invogli chi ha l'obbligo, se non altro morale, di provvedere, a ben fare per la tutela delle nostre glorie più pure!

Nuovo Archivio Veneto. Tomo XVII, parte II, pag. 135.

Il dott. G. Biscaro pubblica sulla cattedrale di Treviso alcune note storico-artistiche corredate da messe abbondanti di documenti tratti da biblioteche a archivi trivigiani.

Si occupa in questo primo studio del *Vescovo Zanelto e detta Cappella Maggiore* per venire a discorrere dei lavori eseguiti nel duomo dallo scultore Pietro Lombardo di Venezia in seguito alle disposizioni testamentarie del vescovo, che lasciò grande parte dei suoi averi per opere da compiersi nella cappella dell'Immacolata.

Rassegna bibliografica dell'arte italiana. Anno II, n. 5-6. Forlì, maggio-giugno 1899, pag. 101.

In un articolo firmato *Uno studioso veneziano* sono illustrate le opere recentemente acquistate dalla Galleria di Venezia, e cioè:

Il *Ratto d'Europa* e *Diana e Atteone*, due quadri di Sebastiano Ricci di Belluno.

I busti di due patrizi veneti, scolpiti da Alessandro Vittoria.

La *Coronazione di spine,* un frammento giovanile del Tintoretto.

Il *San Giorgio* di Marco Basaiti che da quattro anni trovavasi in deposito nella chiesa di San Pietro di Castello.

Un ritratto del doge Giovanni Corner dipinto da Agostino Cassana.

Una tavola rappresentante la *Vergine col Bambino,* di Antonio Rossi e una statua colossale della Vergine ambedue donate dal comm. Guggenheim.

La pala d'altare di Cima da Conegliano proveniente dalla chiesetta di Zermen.

— Pag. 109.

E. Calzini: *Un'altra pittura del Nelli in Urbino.* — I lettori dell'*Arte* ebbero già notizia dal Calzini stesso di quest'affresco esistente nell'oratorio di San Gaetano in Urbino. (V. *Notizie delle Marche* in *Arte*, anno II, fasc. VIII, pag. 407).

— Pag. 114.

C. Grigioni completa l'albero genealogico già pubblicato di Melozzo da Forlì e dà in luce alcuni documenti sul pittore G. B. Rosetti da Forlì e su un tal Gemignano Da Piancaldo scultore del XVI secolo.

— Pag. 117.

E. Calzini: Recensione del II volume di Marcel Reymond sopra *La sculpture florentine, seconde moitié du XV siècle* Florence, Alinari, 1899. (Favorevole).

In fine del fascicolo la bibliografia.

— N. 7-8. Forlì, luglio-agosto 1899, pag. 145.

G. Mazzatinti comincia a pubblicare in questo fascicolo lo Statuto e la Matricola dei pittori in Perugia, che si conserva nel cod. 174 della biblioteca comunale di Perugia.

— Pag. 158.

M. G. rende conto dell'Esposizione d'arte antica che ebbe luogo in Pistoia nell'estate u. s.

— Pag. 161.

E. Scatassa fa noti alcuni documenti conservati in archivî urbinati, dai quali si ricavano notizie su Baccio Pontelli e sopra la famiglia di lui.

— Pag. 168.

E. Calzini: Recensione dell'opera: *La Madonna* di Adolfo Venturi. (Favorevolissima).

E. C.: Recensioni favorevoli delle *Note e ricordi dell'Esposizione d'arte sacra in Bergamo* di Virginio Muzio. Bergamo, 1899; e del *Manuale di scultura italiana antica e moderna* di Alfredo Melani. Milano, Hoepli, 2ª edizione, 1899.

A pag. 170 e seg. la Bibliografia.

Rivista d'Italia. Anno II, fasc. 5°, 15 maggio 1899, pag. 112.

S. Fraschetti rende conto dell'Esposizione Berniniana tenutasi a Roma in occasione del IV centenario della nascita del Michelangelo del Seicento.

Passa da prima in rassegna le raccolte di disegni dell'artista, tra i quali notevoli quelli della Galleria degli Uffizi, del Gabinetto delle Stampe e della Chigiana di Roma; descritti quindi i bozzetti, di cui parecchi non autentici, che figurarono alla Mostra, l'A. si ferma sul primo progetto del Bernini per il palazzo di Montecitorio, progetto che è di proprietà del principe Alfonso Doria-Pamphili, e che venne in luce solo alcuni mesi or sono.

Scrive infine l'A. dei sette busti marmorei inviati alla Esposizione, e soprattutto di quello meraviglioso del cardinale Scipione Borghese, conservato nella Galleria di Venezia insieme con una copia del medesimo busto anch'esso di mano del Bernini.

L'articolo è accompagnato da parecchie riproduzioni tra le quali noto quella del progetto per il palazzo di Montecitorio.

— Pag. 144.

Pietro Paoletti: *Un nuovo acquisto della Galleria di Venezia.* — Si tratta della pala d'altare di Cima da Conegliano proveniente dalla chiesetta di Zermen, di cui fu già dato notizia nell'*Arte* (anno II, fasc. I-III, pag. 121).

Il Paoletti illustra qui il dipinto e ne pubblica una riproduzione.

— Pag. 145.

Ugo Fleres: *Esposizione artistica internazionale di Venezia.*

— Pag. 174.

Uriel: *Rassegna di Belle arti.*

1° La Sala del trono presso l'Ambasciata germanica.

2° Esposizione dei bozzetti per le sculture del Palazzo di Giustizia.

— Fasc. 6°, 15 giugno 1899, pag. 521.

Ugo Fleres: *Esposizione artistica internazionale di Venezia - La scultura.*

— Fasc. 7°, 15 luglio 1899, pag. 454.

Alessandro Chiappelli discorre del Brunelleschi mettendo in giusto rilievo la superba figura del grande maestro e illustrando le opere scultorie che ci rimangono di lui: il saggio pel concorso alle porte del Battistero di Firenze, il *Cristo* di Santa Maria Novella, e specialmente le figure per l'altare di San Jacopo nella cattedrale di Pistoia.

Dice il Vasari che il Brunelleschi eseguì «alcune figure d'argento, che son dua mezzi profeti, posti nella testa dello altare di S. Jacopo» e l'Anonimo

Morelliano parla di « certe figure d'ariento d'importanza ».

Il Fabriczy credè che si avesse a riconoscere la mano del Brunelleschi nelle due figure intiere che stanno ai lati estremi dell'ordine superiore dell'altare, ma il Chiappelli — che pubblica anche le riproduzioni delle due sculture — esclude questa ipotesi, e prestando fede alla testimonianza vasariana, attribuisce senz'altro al Brunelleschi le due mezze figure di profeti « poste nella testa dello altare » osservando che i caratteri artistici di queste figure sono proprie di un opera giovanile del Brunelleschi, quale fu appunto quella eseguita a Pistoia.

— Pag. 537.

F. Hermanin scrive di *Alberto Dürer incisore* in occasione della mostra delle incisioni dello squisito artista tenutasi nel Gabinetto delle stampe in Roma nella primavera scorsa.

— Pag. 481.

Ugo Fleres: *Esposizione artistica internazionale di Venezia — La pittura italiana.*

— Pag. 551.

Uriel: *Rassegna di Belle arti.*

Recensioni delle seguenti opere:

Ashton Rollis Willard: *History of modern italian Art.* London, 1898. (Non completamente favorevole).

Marcel Reymond: *La sculpture florentine.* Florence, Alinari, 1898-99. (Non completamente favorevole).

Eugène Müntz: *Leonard da Vinci, l'artiste, le penseur, le savant.* Paris, Hachette et C. 1898. (Non completamente favorevole).

— Fasc. 8°, 15 agosto 1899, pag. 720.

Ugo Fleres: *Esposizione artistica internazionale di Venezia — La pittura straniera.*

— Fasc. 9°, 15 settembre 1899, pag. 62.

E. Jacobsen: *Intorno ai capolavori della pittura veneziana.* — L'A. illustra - pubblicandone anche i facsimili - alcuni fra i più celebri dipinti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia: l'*Assunta*, di Tiziano; il *Miracolo di San Marco*, del Tintoretto; la *Cena*, di Paolo, ecc.

— Pag, 111.

Ugo Fleres: *Esposizione artistica internazionale di Venezia — La pittura straniera — La mostra Favretto.*

— Fasc. 10°, 15 ottobre 1899, pag. 242.

L'Italico: *Filippo Patizzi nella sua « sala » e nell'arte.*

— Fasc. 11°, 15 novembre 1899, pag. 441.

P. Levi: *Il primo ed il secondo Segantini.*

— Fasc. 12°, 15 dicembre 1899, pag. 639.

P. Levi: *L'ultimo Segantini.*

— Pag. 727.

Raphael: *Rassegna di Belle arti.*

1° Recensione dell'opera: *La Madonna* di Adolfo Venturi (Favorevolissima).

2° Il concorso per le statue del Palazzo di Giustizia.

Ettore Modigliani.

9.

Pittura.

Paul Flat: *Les premiers Vénitiens. Préface de M. Maurice Barrès. Illustrations par MM. Alinari.* Paris, librarie Renouard, Henri Laurens, éditeur, 1899.

« Non è un'opera erudita questa che Paul Flat vuole offrire al pubblico ». Così scrive il Barrès al principio della sua prefazione, e noi la considereremo come tale; ma dobbiamo dire che non siamo persuasi che l'A. abbia meditato « tutto ciò che la critica raduna di documenti relativi ai Veneziani ». Avrebbe dovuto farlo prima di abbandonarsi alla voluttà che l'arte veneziana gli ispirava. L'entusiasmo avrebbe trovata la sua bussola! E qui conviene intenderci: il Barrès osserva che se si fosse trattato di una critica sapiente di date e di attribuzioni, egli avrebbe rinunciato all'onore di farne la presentazione, chè dei Bellini e dei Carpaccio conosce soltanto la loro bellezza. A noi sembra che non si possa conoscere la bellezza di un artista, senza provarsi prima nel faticoso lavoro analitico per la determinazione de' suoi caratteri speciali, delle sue forme progressive e de' loro rapporti con le altre de' contemporanei, insomma per la ricerca della verità dell'attribuzione. Vi è purtroppo oggi una critica che passa sopra queste difficoltà, e fa come colui che voglia godere alla lettura di un antico poema, senza conoscere il valore delle parole e finanche i segni dell'alfabeto. Se le attribuzioni fossero tutte sicure, se tanti vèli non fossero innanzi alle cose, si potrebbero sbizzarrire con più disinvoltura gli impressionisti! Ma, nello stato delle moderne cognizioni, con tanti problemi da risolvere, tante incertezze da snebbiare, tante controversie

indefinite, tante oscurità impenetrate, gli impressionisti fanno sempre dei salti nel buio. A queste osservazioni risponde l'elegante scrittore della prefazione: « Un inconvénient de ces catégories où les historiens rangent les artistes, c'est de nous enfermer dans un compartiment. On saura gré à Paul Flat de garder au milieu des détails qu'il accumule le sentiment de la Venise totale ». Eppure non è possibile di giungere ad avere questo sentimento senza ordinate osservazioni; ricostruire nella propria mente tutta una serie di sforzi, senza seguirli passo per passo; tracciare delle linee generali, senza una precisa misura. E ne è la prova questo libro.

Nel primo capitolo l'A. discorre delle origini della scuola veneziana, e le trova nei musaici di Torcello, anzi in una Madonna col Bambino bizantina, che deve considerarsi quale ultima espressione d'un'arte morente, non forma primitiva d'un'arte nuova. Da quei musaici l'A. non si sente lontano dalle prime manifestazioni di un'arte completa, che trova nella seconda metà del secolo XIV, nel pittore Catarino! Così sorpassando secoli, vedendo novità ove non ce ne sono punto (esempio nella piccolezza degli adoratori presso la gigantesca divinità), arriva alla fine del secolo XIV, alla determinazione dell'espressione fisionomica, al destarsi della coscienza artistica, che già trova piena nel quadro di Michele Lambertini nell'Accademia di belle arti a Venezia. La scelta non è stata ben suggerita per il disegno del punto finale della serie dei primitivi Veneziani, perchè Michele Lambertini è bolognese, un pittore ritardatario vissuto circa la metà del secolo XV. Venezia, quando quel maestro faceva del suo meglio nell'ancona suddetta, ne aveva già de' propri e nuovi, tra gli altri uno che l'A. non nomina, Michele Giambono, il quale prelude all'entrata delle forme squarcionesche in quella ultima cittadella italo-bizantina.

Eccoci ai *primi veneziani:* ad Antonio Negroponte e Antonio da Murano e a tutti i Vivarini. Ma che classificazioni sono mai queste? Antonio Negroponte accoglie già il verbo dell'arte della terraferma; Antonio da Murano continua la tradizione trecentistica, Bartolomeo Vivarini viene innanzi nel tempo, e sta nella schiera dei maestri squarcioneschi col Dalmata, col Crivelli, con Cosmè Tura, con Marco Zoppo, col Parentino, ecc. Alvise Vivarini par che segua il fratello, ma si fa una maniera tutta sua, tagliando le sue figure come un sapiente intarsiatore. Non si mettono in un gruppo tutti questi nomi da chi studia l'evoluzione dell'arte veneziana, anche da chi l'osservi a volo d'uccello. Del resto l'A. non è pronto a distinzioni, tanto che ritiene di Antonio da Murano l'*Incoronazione della Vergine* nell'Accademia di Belle Arti a Venezia, opera con la scritta falsa, certo di Michele Giambono; e ritiene pure giusta l'attribuzione ad Antonio Vivarini dell'*Arcangelo* e dell'*Annunciata* (tavola 48 e 49), di molto posteriori a quell'artista, come è indicato dalla architettura ne' fondi lombardesca: opere d'un maestro materiale, che dipinge alla maniera di frescante, e segna neri e grossi contorni alle figure, pieghe serpeggianti, capelli filati e grossolani. E l'A. resta incerto se si tratti di « Giovanni Bellini o Vivarini » (?) innanzi alla *Madonna* (tav. a pag. 77), che è certo di Bartolomeo Vivarini, e propende a vedere in essa lo spirito di Giambellino, il quale sempre, a confronto di quello, sembra un doge rispetto a un barcaiuolo.

Nel capitolo III l'A. tratta dell'influsso straniero, che vede in Carlo Crivelli e in altri maestri veneziani; ma non ritrova lo stile dei pittori tedeschi fuorchè nella sua immaginazione. Lo indica in Bartolomeo Vivarini, senza spiegare da chi e in che modo si esercitasse l'influsso dell'arte tedesca su quel pittore, che, come tutti sanno, s'ispirò alla scuola di Padova, ed ha comuni con gli artisti del ciclo squarcionesco molti particolari: le giunture strettamente legate, incise con un grosso tratto, il tondeggiar delle parti, e, quasi direi, il gonfiore dei menti, dei polsi, ecc., e in generale la burbera fierezza dei personaggi. Indica pure il preteso influsso su Giovanni Bellini, nelle sue opere che più si approssimano al Mantegna, cioè nelle sue pitture più antiche, che l'A. stranamente crede pressochè le ultime del maestro. E non ne ha capito l'arte, perchè gli assegna la tavola della *Cena in Emaus* del Carpaccio (fig. 85) e altre opere non sue. Insomma, in tutto il libro c'è entusiasmo senza le ali, che può dare la scienza; architettura senza fondamento e senza archipenzolo.

A. V.

HANS MACKOWSKI: *Jacopo del Sellaio* (Estratto dal fascicolo *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen,* 1899, Heft III).

Il Mackowski con questa sua concettosa monografia delinea con fermi contorni la figura di un pittore che prima si confondeva nella numerosa schiera di quelle anime di artisti quasi ignoti che vagolano irrequiete e perturbatrici nel campo della critica, usurpando spesso alle loro opere il nome dei grandi maestri.

Il Vasari ha confinato Iacopo del Sellaio tra gli scolari di Fra Filippo, ricordando due sue tavole in San Frediano ed una nel Carmine. Il Milanesi ne ha fissata la data della nascita nel 1442 cavandola dalla denuncia del catasto del 1446 fatta dal padre di lui Arcangelo. Un altro documento ricorda che nel 1480 Iacopo aveva bottega con Filippo di Giuliano sulla piazza di San Miniato fra le torri, e il libro dei morti ne segna la fine ai 12 del novembre 1493. Tutti questi dati l'A. ebbe la cura di verificare sui documenti originali.

L'incendio del Carmine sembra abbia distrutto i quadri ricordati dal Vasari; di quelli a San Frediano si conserva ancora nella oscura sacrestia di quella chiesa un crocefisso con santi già attribuito dal padre Richa al Ghirlandaio. L'A. ce ne offre una bella riproduzione.

Il secondo quadro di Jacopo, rappresentante una Pietà con santi, era già stato indicato dal Milanesi come esistente nella Galleria di Berlino, sebbene errasse nel determinarlo, e lo stesso Milanesi aveva ricavato da documenti dell'Archivio di Stato a Firenze che un tale quadro era stato ordinato a Jacopo nel 1483 dalla confraternita di San Frediano delle Bruciate, che lo aveva pagato solo nel 1517 ad Arcangelo figlio di Jacopo sulla stima di Ridolfo Ghirlandaio e Giuliano Bugiardini. Anche di questo quadro (Galleria di Berlino, n. 1055) ci è data una buona riproduzione.

Tenendo conto della notizia del Vasari, che dice Jacopo scolaro di Fra Filippo e dell'attribuzione fatta da autorevoli critici contemporanei del quadro in San Frediano al Botticelli e del quadro nella Galleria di Berlino ad Andrea del Castagno, sino al Bode, che con buone ragioni lo suppose della giovinezza del Ghirlandaio, l'A. tenta, conciliando queste diverse opinioni, di ricostruire lo svolgimento dell'arte incerta e mutevole di Jacopo del Sellaio, di questo uomo senza un' anima propria, che era vela aperta ad ogni nuovo vento. I suoi primi dipinti, l'*Annunciazione* (Monaco, n. 1007) e l'*Incontro di Gesù Bambino con Giovanni* (Berlino, n. 94), sono del tempo in cui Fra Filippo era il suo unico maestro, e l'influenza di questo insegnamento deve essere stata molto forte se si risente ancora nel quadro della *Pietà* di Berlino, che è degli ultimi tempi di Jacopo, dove il vescovo San Frediano che volge le spalle è tolto dall' *Incoronazione* del Frate all'Accademia di Firenze. Ma sottentra un indirizzo di scuola naturalistica, e Jacopo imita Andrea del Castagno e ne cambia l'energia potente in durezza, nè mai riesce più disaggradevole che in questa contraffazione che si palesa nel *San Sebastiano* (Monaco, n. 1002), nell'*Adorazione del Bambino* (Monaco, n. 1004), nel *San Gerolamo* (Galleria di Altenburg, n. 150) e nell'*Adorazione dei Magi* (Altenburg, n. 99).

Sorto il Botticelli come il nuovo astro, subito Jacopo se ne fa satellite e il quadro del *Crecifisso* in San Frediano tutto risente della nuova maniera nelle figure lunghe con le teste piegate e lo sguardo vagante nella dolcezza del sogno, coi capelli ricciuti, con le dita lunghe e sottili.

A questo periodo botticelliano l'A. ascrive una serie di dipinti su cassoni di soggetto mitologico che prima si attribuivano a qualche ignoto seguace di Sandro, come i trionfi dell'oratorio di Sant'Ansano a Fiesole e quelli a Berlino, che con puerile ingenuità rappresentano l'uccisione di Cesare, e parecchi altri. Ma il quadro della *Pietà* della Galleria di Berlino, indubbiamente del Sellaio, non ha più alcun ricordo dell'imitazione botticelliana, e invece si accosta in modo manifesto al fare del Ghirlandaio, tanto da giustificare la opinione del Bode solo che si confronti il San Gerolamo che adora a destra della *Pietà* con l'affresco del *San Gerolamo* in Ognissanti. Si deve perciò ammettere un'altra fase di sviluppo nell'arte di Jacopo e un progresso sensibile nel suo modo di dipingere. Maggiormente risentono del Ghirlandaio i quadri già nella Badia di Settimo, e da poco trasportati nel Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia a Firenze, la *Deposizione* nel sepolcro e l'*Adorazione dei Magi*. Anche sotto questo periodo del patronato del Ghirlandaio si raccolgono alcuni dipinti di cassoni di soggetto sacro che si trovano nel Museo provinciale di Hannover e nella raccolta universitaria di Gottinga, che appartengono agli ultimi anni di Iacopo.

A questo studio critico l'A. fa seguire un catalogo ragionato delle opere che, secondo il suo giudizio, dovrebbero essere ascritte a Jacopo e ne raccoglie cinquanta sparse per le gallerie d'Europa e d'America.

Certo il presupposto di una discreta abilità artistica, contraffacente successivamente la maniera di quattro diversi maestri, potrebbe essere creduto un facile pretesto per raccogliere un discreto numero di quadri attorno ad un nome, se il Mackowski con la serietà del suo metodo non mettesse bene in luce i caratteri di somiglianza che intercedono tra i diversi quadri e che, malgrado la cambiata maniera, rivelano sempre la stessa mano, fra gli altri notevole una tinta fondamentale grigio-bluastra che è comune a parecchi.

La utilità di simili studi non è solamente quella di dar vita e consistenza a ciò che prima non era che un nome vano, ma ben più quella di mondare l'opera dei grandi maestri da tutti gli elementi eterogenei che essi, pazienti come grandi fiumi, per usare la bella imagine dell'A., trascinano seco attraverso i secoli.

L'opera del Mackowski è degna d'ogni lode.

GINO FOGOLARI.

ANNIBALE CAMPANI: *Di alcuni dipinti che si conservano alla Novalesa.* (Dall' opera « I Convitti Nazionali », Torino, 1898).

L'autore indica all'attenzione degli studiosi d'arte quattro pregevoli dipinti che si conservano oggi nella chiesa dell'antica Abbazia Novalicense, in Val di Susa. Un documento pubblicato qui per la prima volta — è una lettera del ministro dell' interno a Parigi, diretta all'abate del Moncenisio da cui allora dipendeva l'Abbazia — fa menzione di *sei* quadri che appunto in quell'anno stavano per essere concessi, o forse meglio, restituiti, all'abate. E sei infatti egli ne ricevette: quattro furon ceduti alla chiesa abbaziale, due rimasero nella chiesa del Moncenisio. Ma tre soli, e sono di quelli conservati alla Novalesa, corrispondono,

per soggetto e per autore, a tre di quelli menzionati nella lettera di Parigi: come e perchè avvenisse la sostituzione, il Campani non sa bene spiegarsi. Si fa quindi a descrivere minutamente le quattro tele, di cui quella che non trova corrispondenza nel documento, e che porta l'attribuzione al Caravaggio (una *Crocifissione di San Pietro*), appare copia dell'originale che è a Roma. Le altre sono: una *Nascita di Cristo,* o meglio *Adorazione dei pastori,* bella opera di Francesco Lemoine, di cui porta la firma e la data, 1721; un'*Adorazione dei Magi,* attribuita a Rubens, per la quale il Campani chiede che gli intendenti dicano se è veramente del grande maestro o imitazione di scuola fiamminga; e, finalmente, una *Deposizione dalla Croce,* recante il nome di Daniele da Volterra. A questo proposito il Campani ricorda l'altra *Deposizione*, il capolavoro di Daniele, che è alla Trinità dei Monti, qui in Roma; e nota giustamente che la descrizione che ne fa il Vasari non corrisponde a quest'opera, bensì alla tela della Novalesa: la quale, se veramente di Daniele, è da supporre fosse veduta dal Vasari che la confuse poi con quella di Roma.

È desiderabile che qualche studioso che ne abbia agio prenda in esame i dipinti e le importanti questioni che vi si connettono, opportunamente segnalate dal Campani. GIULIO BARIOLA.

G. DI MARZO: *La pittura a Palermo nel Rinascimento.* Palermo. Reber, editore, 1899.

La pittura siciliana, e specialmente quella palermitana, ha un'importanza nella storia dell'arte assai maggiore di quanto finora si è creduto. Le vicende politiche che sconvolsero l'isola per tanti secoli, hanno avuto un influsso in parte benefico per l'arte siciliana. Cessata la dominazione araba, i re normanni protessero le belle arti, per perpetuare la memoria dei trionfi del cristianesimo sull'islamismo. E così nella Sicilia la pittura si rivela sotto due aspetti, con due caratteri: bizantino, in quanto che nell'ottavo secolo l'isola fu sotto un patriarca costantinopolitano, e arabo che, importato dai mussulmani, continuò a sussistere contemporaneamente all'arte bizantina. Il desiderio dei re normanni di cancellare l'orma lasciata dagli arabi, si rivela nella grande abbondanza di chiese e di cappelle ch'essi fecero costruire, e che ora sono in gran parte distrutte. Ad una rinascenza dell'arte mussulmana seguì una nuova vittoria dei bizantini, i quali mantennero i loro tipi nell'arte pure durante il trionfo del rito latino.

Ma l'arte araba non cessò, e continuò a vivere mescolandosi con la bizantina. Da questo incesto nacque un'arte affatto nuova: Madonne e Cristi circondati da arabeschi e in costume mussulmano. Inoltre in mezzo alle rappresentazioni sacre si affacciano delle scene pagane.

Sarebbe quindi assai interessante e per lo storico e per l'artista studiare quest'arte così curiosa e così poco conosciuta.

Il grande soffitto del palazzo Chiaramonte in Palermo è un esempio importante di questa fusione degli stili e dei soggetti, e sarebbe utile studiarlo e spiegare le scene intorno alle quali l'esame critico finora si è aggirato invano. In questo soffitto, per la prima volta, si rivela qua e là un'arte indigena, distinta dalla bizantina e dalla mussulmana, come nel cosiddetto San Giorgio, che rappresenta un'arte infantile, ma originale e piena di movimento. Questo primo monumento d'arte siciliana si attribuisce, dalle inscrizioni, a Simone da Corleone e a Cecco di Naro, i quali lo dipinsero dall'anno 1377 al 1380.

Così, con un ritardo di oltre mezzo secolo dal Rinascimento giottesco, anche in Sicilia l'arte si liberò dalle pastoie bizantine e si affermò nella sua forma indigena.

Dalla Madonna col putto nel palazzo Chiaramonte, al *Cristo morto* (Palermo, Museo civico, n. 1049), al trittico di Castelvetrano (Palermo, Museo civico, numero 1229) è il grande passo dell'arte siciliana.

Qui però si affaccia un problema: mancò in questo progresso l'influsso della terraferma? Il Di Marzo, davanti a questo problema, tentenna e non afferma nulla. Ricorda però che grandi erano allora le relazioni fra l'isola e la terraferma, specialmente a causa dei commerci allora fiorentissimi. E ricorda pure come un genovese, Bartolomeo de Camulio, dipinse più di trent'anni prima di Simone da Corleone e Cecco di Naro, una Madonna nel convento di San Francesco, ora al Museo di Palermo. E così che nel monastero di San Martino delle Scale era una tavoletta (Museo, n. 202) di Turino di Vanni pisano, seguace di Bartolo senese, che dipinse in Pisa una *Vergine in trono,* in San Paolo a Ripa d'Arno. E così pure che nell'Annunziata in Palermo è un trittico di Jacopo Dimigele (forse di Michele?) detto Gera, di Pisa.

La maniera toscana inoltre si rivela in due altri trittici del Museo di Palermo (79-82), che provennero dalla chiesa di San Pietro la Bagnara.

Di mano veneta è il *Cristo flagellato* in San Nicolò di San Francesco in Palermo, di un tale AN... LO... DAVINEXIA, che il Crowe e il Cavalcaselle lessero Antonio Longhi e spiegarono come Antonio Veneziano.

Fu senese Nicolò di Magio, il quale dipinse un trittico a richiesta di Pietro di Belvedere, canonico palermitano, nel 1402, e molti altri lavori perduti o ignorati, ma di cui si ha notizia da documenti. Il Di Marzo rivendica a lui, ma senza alcun fondamento, un pentittico (Museo nazionale, n. 75) che egli avrebbe potuto fare quando avesse dipinto meglio il trittico conosciuto.

In quel tempo però fiorirono anche molti pittori

indigeni, dei quali si conservano i nomi in alcuni documenti, ma le opere dei quali non si possono riconoscere. Giovanni de Buychello, Matteo de Perruchio, Giacomo de Sabbato da Sciacca, Pino de Horis, Giovanni Pullastra, Antonio di Buonsignoro, Guglielmo Pronti e Gaspare da Pesaro, che, forse venuto da Pesaro, rimase poi sempre in Sicilia e fu maestro di molti pittori.

Fin qui il volume del Di Marzo procede senza infamia e senza lode, poichè molti già scrissero intorno a questo periodo, e il Di Marzo si limita a compilare il lavoro già fatto; ma nei capitoli successivi, ove tratta dei singoli artisti, di cui nessuno finora ha parlato seriamente, egli si caccia in un ginepraio da cui non è più capace di uscire.

Di Gaspare da Pesaro, di cui, come di tutti i primitivi siciliani poco o nulla si sa, non si conoscono le opere. Però il Di Marzo gli attribuisce un trittico in Santa Maria la Misericordia in Termini, datato del 1453 e di cui non si conosce l'autore, che però non dovette essere siciliano. Il primo passo è fatto. Con questa base incerta il Di Marzo gli attribuisce poi due sportelli di trittico (Palermo, Museo n. 78-80), un trittico all'Ospedale civico, un altro trittico del Museo, uno che è a Termini in casa Lo Faso, e alcuni affreschi nella chiesa del Carmine in Palermo.

Di Guglielmo, che fu figlio di Gaspare, e che fu pure pittore, non si conoscono ugualmente le opere sicure, essendo solo nominato in alcuni contratti di opere perdute: però, essendo padre di una monaca del monastero di Santa Caterina, il Di Marzo gli attribuisce alcuni affreschi in detto monastero, e col confronto di questi, un trittico del 1462 proveniente da Alcamo, ora al Museo (n. 81), il quale ha poi a sua volta molta analogia con una tavola nella chiesa madre di Alcamo, e con un trittico del Museo di Palermo (n. 833). Una tavola nel Museo (n. 77) è di un'arte molto più delicata e più fina, e non ha nulla a che fare con lo stile di Guglielmo, pure può attribuirsi a lui, che nell'andar degli anni potè forse perfezionarsi (*sic*). E queste sono conchiusioni, a cui giunge l'autore, benchè nella prefazione dichiari non volere avventar giudizi e attribuzioni non troppo sicure.

Si era stabilita dunque in Sicilia un'arte indigena, della quale uno dei primi rappresentanti fu il palermitano Tommaso de Vigilia, che alcuni credono sia stato discepolo di Antonio Crescenzio, mentre risulta che costui non era ancora nato quando egli era già un uomo fatto.

Il De Michele, parlando del trittico di Termini Imerese, che il Di Marzo ascrive a Gaspare da Pesaro, osservò dei caratteri simili nelle opere del De Vigilia, e il Di Marzo mette fuori l'opinione che Gaspare da Pesaro sia stato maestro del De Vigilia.

Poi, quantunque di quest'artista si conosca qualche opera autentica, il Di Marzo comincia a parlare di quelle che egli gli attribuisce senza spiegarne le ragioni, senza confrontare gli stili diversi. Così gli attribuisce l'affresco in San Domenico d'Alcamo, prima di aver parlato delle opere autentiche, e si contenta di osservare che una tavola dipinta nel 1466 a Palermo, non potè essere dipinta da Mario da Laurito, il quale fu a Palermo solo nel 1503; e con questo ragionamento l'attribuisce al De Vigilia.

Dopo aver parlato di altre opere che rassomigliano a quelle attribuite al De Vigilia, nota che non bisogna *andare a tentoni come ciechi, non inoltrarsi nel campo di nude induzioni*, e comincia a parlare di quelle opere che *crede* possano essere autentiche. E cioè di un pentittico di proprietà Tasca, d'una tavola di proprietà Santo Canale, delle pitture in San Nicolò di San Francesco a Palermo, basandosi sopra la notizia che cioè sedici anni dopo vi dipinse una tavola!

Discorre finalmente delle opere firmate, cominciando da quelle distrutte e da quelle rovinate, e anche fa certe osservazioni come quella che se una pittura fosse stata dipinta bene, sarebbe stata una grande opera.

E non volendo abbandonare le sue induzioni, il Di Marzo nota che gli affreschi di Risalaimi furono fatti dal De Vigilia in unione ad altri artisti, e si domanda: perchè non potrebbero essere i due figli *de Pesaro?*

Nel capitolo III, parlando di Antonello Crescenzio, il Di Marzo comincia col « dar di frego a parecchie pagine » così egli scrive, « del terzo volume della giovanile opera *Dette belle arti in Sicilia,* edita in Palermo nel 1862, dove, affatto privo di documenti del tempo, non potei che ripetere quanto di lui si era detto dinanzi, quasi *jurando in verbo* dei precedenti scrittori. Contro le erronee asserzioni di costoro, maturato dagli anni e sorretto in alcune parti da prove sincrone, dò adesso di piglio al piccone della critica e, pur facendo ammenda dell'antica mia buona fede, comincio a dar salde basi alla biografia di quel nostro mal noto pittore ».

Qua e là nel volume si rivela studio cosciente, come nell' analisi minuta del fiammingo *Trionfo della morte,* che fu compito da un ignoto tedesco insieme con Riccardo Quartararo. Ma il Di Marzo, riguardo a quest'artista, si sbaglia di grosso nell'attribuirgli i Santi Pietro e Paolo nel Museo di Palermo, i Santi Giovanni e Giacomo nel palazzo Torremuzza, la Santa Cecilia nel duomo e il San Bernardino da Siena in Santa Maria di Gesù, le quali opere rivelano non solo una mano diversa, ma pure una diversa scuola: la Santa Cecilia ad esempio, sembra a' molti una pittura indubbiamente emiliana.

Eppure il Di Marzo avrebbe potuto darci un'opera buona, e avrebbe potuto con questa iniziare o risvegliare gli studi artistici in Sicilia. Egli avrebbe potuto farlo per la grande conoscenza che ha dell'isola e per

la sua vasta coltura storica, e avrebbe dovuto farlo per tutti quelli che da lui aspettavano di meglio.

ART. JAHN RUSCONI.

J. B. SUPINO: *Sandro Botticelli.* Firenze, Fr. Alinari, B. Seeber, editori, 1900.

La bibliografia botticelliana si è arricchita di una nuova pubblicazione, dovuta alla penna di un italiano. Constatiamo il fatto con gran piacere, perchè ne riceve una smentita il pregiudizio tanto diffuso che delle cose d'arte italiana si occupino con amore soltanto gli stranieri.

Dal giorno che l'Ulmann diede alle stampe il suo dotto lavoro sul Botticelli sono passati sei anni e in questo non breve lasso di tempo i critici e gli storici hanno veduto aumentare la serie delle opere del glorioso artista e la discussione intorno alle medesime si è agitata con maggior fervore nelle riviste europee.

Era dunque tempo che comparisse un lavoro destinato a integrare quello dell'Ulmann, giovandosi degli ultimi fortunati ritrovamenti di opere del Botticelli, sin qui nascoste in privati appartamenti e ritenute smarrite.

Abbiamo quindi aperto il libro del Supino con questa persuasione, ma, diciamolo subito, l'A. non ha voluto renderci soddisfatti.

L'A., lo si vede chiaramente, non ha avuto intenzione di approfondire l'interessante argomento, come fece l'Ulmann, ma piuttosto ha desiderato di comporre una biografia sommaria, sul genere di quella che lo Steinmann pubblicò nel 1897.

Egli perciò non ha pensato ad offrire al lettore un catalogo criticamente e cronologicamente esatto e completo delle opere del Botticelli, affreschi, tavole, disegni, nè a valutarne i pregi dal punto di vista rigidamente tecnico. Egli si è appena qua e là soffermato a discutere di alcuni di quei lavori che dànno ancora tanta materia di controversia agli scrittori di cose artistiche, e ha accettato, senza interloquire, or questa, or quella attribuzione, conformandosi all'uno o all'altro avviso con la incertezza di chi non ha sviscerata la materia della sua trattazione.

L'A., ad esempio, ha relegato fra i quadri in cui è evidente la collaborazione degli scolari, il meraviglioso tondo della galleria Borghese, che è invece, come giustamente nota il Venturi, contro il parere del Morelli, nel Catalogo di detta raccolta, una delle opere più belle del gentilissimo maestro fiorentino. E l'A. se ne sbriga in poche parole, mentre impiega due pagine a riprodurre dal Vasari il racconto della burla fatta dal Botticelli ad uno de' suoi giovani allievi.

Dell'*Annunciazione* di palazzo Barberini, lavoro di tanta finezza, al quale giustamente l'Ulmann dedica tante scrupolose osservazioni, ricollegandola con le altre tavolette che formavano la predella del gran quadro d'altare per San Barnaba, l'A. non fa cenno. E non fa cenno neppure del ritratto di Giuliano de' Medici che è nella galleria di Bergamo, mentre riproduce quello del Museo di Berlino, senza discutere quale sia dei due replica o copia, quale l'opera autentica del maestro.

E, poichè si è venuti a parlar di ritratti, sarebbe stato interessante che l'A. si fosse accinto a dire il suo parere su quel ritratto di giovane, a Pitti, che all'Ulmann non parve lavoro di Sandro, ma che tuttavia presenta i segni caratteristici che contraddistinguono gli altri ritratti virili a lui giustamente attribuiti nelle raccolte del Louvre e del principe di Lichtenstein.

L'A. si è, a preferenza, intrattenuto sui ritratti femminili, in ispecie per indicare come ritratto della bella Simonetta il profilo di donna nell'istituto Staedel a Francoforte, dalla maggior parte dei critici riguardato per cosa ideale.

Che la gemma con Apollo e Marsia appesa al collo della giovane donna provi esser stato il dipinto eseguito per uno dei Medici, può essere; ma che questa sia ragione sufficiente a distruggere l'opinione oggidì prevalente, che cioè ci si trovi davanti ad un profilo ideale, non sembra davvero.

Esiste a Chantilly, nella galleria d'Aumale, un ritratto muliebre che, nella capricciosa acconciatura del capo e nell'ornamento del collo — un aspide intrecciato ad una catenella — si avvicina assai al ritratto di Francoforte.

Quello di Chantilly porta l'iscrizione: *Simonetta Januensis Vespuccia*, e fu anche attribuito al Botticelli, ma è invece lavoro di Piero di Cosimo, e, piuttosto che la donna amata da Giuliano de' Medici, ritrae una bellezza ideale, forse la personificazione della Prudenza o Cleopatra, dell'una e dell'altra potendo essere contrassegno il serpente.

Ma i lineamenti della sedicente *Simonetta* di Chantilly non rassomigliano gran fatto a quelli del profilo di Francoforte, e come non bastò a quella l'iscrizione, non basta evidentemente a questa la gemma medicea per poter vantare il diritto di rappresentare i tratti autentici della bella gentildonna fiorentina.

E, contro il parere della critica più autorevole, l'A. nega che sia opera giovanile del Botticelli sotto l'influenza di Fra Filippo, la piccola tavola nell'ospedale degl'Innocenti, che egli invece dichiara lavoro di un artista provetto. Ma di quale artista? Fra Filippo, il Verrocchio, Antonio del Pollajuolo?

Certo, di nessuno di questi tre, perchè essi non potevano nascondere o cambiare le proprie potenti caratteristiche. O di chi allora, se non del Botticelli, colle opere del quale la tavoletta presenta le maggiori affinità?

L'A., con uno stile assai fiorito, passa in rassegna veloce i più noti quadri di Madonne del Botticelli e descrive con entusiastica efficacia il celebre *Magnificat*, che è senza dubbio una delle opere dove « alla mi-

stica devozione del medio evo il Maestro fa subentrare interamente l'incanto, la sensibilità moderna, rendendo intensamente la rispondenza affettuosa fra madre e figliuolo ». E sta benissimo. Ma perchè asserire che il Bambino guarda la corona che gli angeli depongono sulla testa della Madre, mentre invece, com'è ben più naturale e più affettuoso, egli leva lo sguardo alla Madre, che, a sua volta, tiene gli occhi abbassati su di lui? Anzi, il divino infante, fermando con la manina destra il braccio della Madre, che sta per intingere la penna nel calamaio, l'avverte che egli brama da lei una tenera occhiata d'amore. La corona, dunque, è fuori causa, anche perchè il capo della Vergine e le mani degli angeli ne impediscono la vista a Gesù.

Ma di molte, di troppe altre opere, per consenso unanime riconosciute ai nostri giorni autentiche del Botticelli, l'A. non si prende pensiero, e noi, data la conformazione sommaria del libro, potremmo non fargliene carico, ma non possiamo a meno di rammaricarci che egli non abbia, nonchè riprodotto, neppure ricordato uno dei più delicati e insieme potenti lavori del Botticelli, pochi anni sono rintracciato dal professor Venturi nel palazzo del principe Pallavicini in Roma, cioè la *Derelitta* o la *Ripudiata,* la cui determinazione è stata accolta con plauso da tutta la critica europea (recentemente anche dal periodico *das Museum*) e alla quale lo Steinmann scioglie un inno veramente inspirato dalla più pura ammirazione. « Die klagend gedämpfte Wehmut, egli scrive, seiner Madonnen (del Botticelli) teigert sich in dieser Ausgestossenen zu einem so elementaren Ausbruch untröstlichen Jammers, dass wir in der Poesie und auch hier nur bei Shakespeare allein den entsprechenden Ausdruck zu finden vermoegen für das was die bildende Kunst so wunderbar gestaltet hat ».

E dell'altro quadro, pure in possesso dello stesso principe, e pubblicato e illustrato insieme col precedente dal Venturi ne' suoi *Tesori d'arte inediti in Roma,* rappresentante la Vergine col Bambino, San Giovanni e due angeli, e che è l'originale del tondo esposto nella National Gallery di Londra, il quale, per conseguenza, non è che una debole copia? Nulla.

L'A., a nostro modesto avviso, avrebbe reso miglior servigio alla critica dell'arte e contribuito più vigorosamente alla glorificazione del Botticelli, mostrandosi più sobrio nell'uso di tutte quelle lunghe disquisizioni sulla interpretazione del senso allegorico a cui furono inspirati i celebrati dipinti di soggetto mitologico e studiandosi invece di riassumere e coordinare tutto il lavoro d'indole tecnica comparso a tutt'oggi intorno al grande Maestro e frammentato in pubblicazioni di vario genere, di cui non è cosa facile procurarsi la lettura.

Facendo una parte troppo copiosa alle dissertazioni letterarie — e l'A. stesso se ne accorge e si riprende allorchè a proposito della *Primavera* esclama: « sarà tempo ormai d'intrattenerci sulla sua tecnica » — non si riesce ad altro che a perdere di vista lo scopo fondamentale, quello che crediamo debba essere nell'intenzione dello scrittore di storia dell'arte, lo sviluppo chiaro, documentato e il più che sia possibile completo dell'attività di un dato artista.

Così l'A. avrebbe potuto — quando discorre dell'opera del Botticelli nella Sistina — dirci qualcosa della collaborazione in quegli affreschi di Filippino, al quale si attribuisce l'esecuzione della parte architettonica che egli scrupolosamente riprodusse dal vero, essendo studiosissimo dei monumenti di Roma, ben diverso in ciò dal suo maestro Sandro, che l'antichità concepiva soltanto attraverso le lenti dalla sua inesauribile fantasia.

Noi crediamo che ciò sarebbe riuscito interessante, almeno quanto la lettura della faticosa spiegazione escogitata dallo Steinmann circa il recondito significato del Sagrificio di purificazione del lebbroso.

Una soverchia ammirazione, finalmente, non mostra l'A. pei disegni danteschi che il Botticelli preparò per commissione di Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici. E la ragione ci sembra derivare dal fatto che il Supino ha voluto esaminare in essi piuttosto l'opera del commentatore che quella dell'artista.

Ancora una volta la letteratura intorbida colle sue esigenze il chiaro giudizio sull'opera d'arte.

« Le illustrazioni pel Dante, scrive l'Ulmann, nei loro pregi come nei loro difetti sono forse ciò che di più caratteristico ha prodotto l'arte fiorentina della fine del Quattrocento. Per l'ingenuo piacere provato dall'artista a narrare, esse sono paragonabili agli affreschi di quel tempo, e, per contro, nella profondità del sentimento, nella bellezza della forma raggiungono i capolavori del Cinquecento ».

E poniamo termine a queste brevi osservazioni, formando un augurio: presto l'A., facendo tesoro di quanto si è finora dato alle stampe, stenda la narrazione, rigorosamente controllata sulle opere, di tutte le fasi della fecondità artistica del Botticelli, dal lieto inizio sotto l'amabile influsso di Fra Filippo, fino agli ultimi anni trascorsi fra le paure e le angoscie che gli suscitarono nell'animo — un dì così giocondo — gli apocalittici sermoni del Savonarola.

GIOVANNI BEDESCHI.

II.

Architettura.

ROMOLO ARTIOLI. *Il Fontanone di Ponte Sisto in Roma.* Monografia storico-artistica con documenti inediti e 26 illustrazioni. Roma, Filiziani, 1899, pagina 104.

È una modesta e accurata monografia che, in mezzo a qualche divagazione superflua, raccoglie interessanti

e complete notizie sulla bella fontana che Paolo V costrusse a capo di via Giulia, sfondo monumentale alla diritta e lunga via, e che, demolita nel 1879 per la sistemazione del Tevere, fu, or sono pochi mesi, rifabbricata sulla riva destra del fiume, dove, così isolata, non si può dire faccia bellissima mostra di sè.

Dai documenti rinvenuti dall'A. si rileva che l'architetto fu Giovanni Fontana e non il fratello Domenico, come tutti finora credettero. E in quest'opera, fa osservare giustamente l'Artioli, Giovanni non fece che riprendere il motivo della mostra dell'acqua Felice, a San Bernardo alle Terme, e dell'altra mostra dell'acqua Paola, sul Gianicolo, le quali erano state architettate dal fratello. Cresce interesse al volumetto la riproduzione di una serie di stampe di tempi diversi, che ci dànno l'iconografia completa del fontanone.

G. Bariola.

12.

Arti minori: miniatura, musaico, intaglio e tarsia, oreficeria, smalti, vetreria, ceramica, legature di libri, ecc.

Latil. *Le miniature nei rotoli dell'« exultet ». Documenti per la storia della miniatura in Italia.* Montecassino, 1899.

I rotoli del Preconio Pasquale, od anche rotoli dell'*exultet*, che si usavano il sabato santo per la benedizione del cero pasquale, meritano l'attenzione e lo studio dei dotti, non meno per la loro importanza liturgica e musicale, quanto per l'interesse artistico. Le miniature di cui sono adorni, commento figurato di quelle dolci e poetiche salmodie, segnano un periodo caratteristico della storia dell'arte nell'Italia meridionale, nei secoli x e xii.

Ben pochi ne son noti, come quello della Barberiniana, l'altro della Vaticana e della Casanatense; e dobbiamo essere grati al dotto e geniale Benedettino che ora imprende la pubblicazione di otto di questi cimelii, finora ignoti, continuando degnamente così i *Documenti per la storia della miniatura*, del chiarissimo P. Piscicelli Taeggi, oggi gran priore di Bari. I primi tre fascicoli venuti alla luce contengono una introduzione ed il testo esplicativo dell'*Exultet* di Gaeta, in parte frammentato, e di quello preziosissimo della cattedrale di Fondi, nonchè alcune tavole dei rotoli di Mirabella Eclano, di Gaeta, di Capua e di Fondi, bellamente riprodotte in cromolitografia dal valoroso Ferloni. Altri fascicoli ben presto verranno fuori, ed una edizione francese uscirà contemporaneamente a quella italiana, formando un bel volume che manterrà vive le dotte tradizioni della Badia di Montecassino.

L. Correra.

Julius von Schlosser: *Die Werkstatt der Embriachi in Venedig.* Vienna, 1899, pagine 64 di gr. in-4 con 36 figure intercalate al testo e 7 tavole eliografiche. Estratto dal vol. XX del *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.*

Dacchè il dottor Diego Sant'Ambrogio in parecchi suoi studi pubblicati nell'*Archivio storico lombardo* (vol. XXII, pag. 417 e seg.), nel *Politecnico* (1896, fasc. I), nell'*Archivio storico dell'Arte* (1896, pag. 25 e seg. e 288 e seg.) e nell'*Arte e Storia* (1897, n. 1) ha particolarmente rivolta l'attenzione degli studiosi a certi lavori di scultura in osso, dimostrando come il grande trittico già collocato sull'altare maggiore della Certosa di Pavia, i due cofani già nel medesimo luogo ed ora nel possesso del nob. G. B. Cagnola a Milano, il cosiddetto altare di Poissy nel Louvre e due trittici del Museo nazionale di Firenze e di Berlino, siano lavori del fiorentino Baldassare degli Embriachi (Ubbriachi) e della sua bottega fiorente a Venezia sullo scorcio del Trecento e nella prima metà del Quattrocento, si sono occupati parecchi fra gli eruditi dell'importantissimo tema. Dei loro studi in proposito merita di essere segnalato in primo luogo quello del prof. H. Semper, giacchè egli, partendo da un trittico, conservato nel Museo d'Innsbruck, dà per primo un elenco alquanto compiuto delle opere d'arte di questo genere, limitandosi però a quelle di destinazione sacra, cioè principalmente ai trittici e dittici (V. la sua memoria nella *Zeitschrift des Ferdinandeums*, III Folge, 40 Heft, Innsbruck, 1896).

Nella presente pubblicazione, invece, il dotto e spirituoso conservatore del Museo Imperiale di Vienna riprende il soggetto da un altro lato, quello cioè profano, e da par suo tratta dei cofanetti, scrigni, oggetti del *mundus muliebris*, ecc., che, destinati ad uso domestico, uscirono dalla medesima bottega degli Embriachi, e di cui egli è riuscito di rintracciare 140 numeri sparsi in più o meno buona conservazione per le raccolte pubbliche e private, fra cui molti finora sconosciuti. (Di parecchi fra questi ultimi l'autore ci dà nitidissime riproduzioni in fotoincisione o eliotipia). All'elenco da lui compilato vi si possano aggiungere due cofanetti esistenti in Cività di Bagnorea e Borgo San Donnino (vedine la riproduzione nell'*Arte decorativa italiana*, anno 1897, pag. 17 e 18); essi appartengono al secondo gruppo dei quattro, in cui lo Schlosser raggruppa siffatti lavori (vedi più innanzi). Tutti gli oggetti in questione, che dai simili lavori di origine francese si dipartono già pel materiale, essendo essi eseguiti non come questi ultimi in avorio, ma con poche eccezioni esclusivamente in osso di cavalli e bovi (soltanto i due capolavori della Certosa di Pavia sono

scolpiti in osso di denti d'ippopotamo), dal nostro autore vengono ripartiti in quattro gruppi differenti nel loro stile. Al primo, oltre i due cofani di casa Cagnola, appartengono quasi cinquanta oggetti fra quelli enumerati nel catalogo dello Schlosser, analoghi fra loro nello stile, nel lavoro tecnico, nei soggetti, come anche nel costume e negli accessori delle scene raffigurate su essi, e fino nella forma esteriore per lo più quadrangolare, qualche volta anche ottagona, raramente esagona. Nelle dimensioni, invece, mostrano molta varietà, e nel loro effetto decorativo grande abilità artistica, che si rivela oltre che nella forma architettonicamente severa, nella discreta policromia prodotta dal colore splendente dell'osso bianco rilevato su fondo rosso, e indorato nei contorni, dai disegni geometrici dell'intarsio multicolore (bianco, verde, bruno) in legno, osso e corno, dai ricchi fiorami, rabeschi, ecc. dei costumi, de'mobili e d'altri accessori. Sulla origine degli oggetti di questo gruppo non può correre dubbio: essi per l'analogia coi cofani di casa Cagnola, lavoro documentato di Baldassare degli Embriachi, si rivelano come prodotti se non tutti eseguiti dalla stessa mano, certamente usciti dalla medesima bottega, giacchè il grande numero degli oggetti in discorso, il modo meccanico della loro fattura, l'impronta di produzione industriale, ch'essi tradiscono, a prima vista esclude la loro attribuzione a un solo maestro. All'infuori dei cofanetti si trovano fra gli oggetti del gruppo in discorso cornici da specchi e spilloni, e vi appartengono pure non solo i grandi trittici sopra menzionati, ma anche un certo numero di simili oggetti di devozione di minori dimensioni, destinati all'uso domestico (vedine l'enumerazione nel sopracitato articolo del professor Semper).

Un secondo gruppo di lavori di questa sorta, serbando in generale le forme e i motivi di decorazione del primo, si distingue da esso, in quanto nelle rappresentazioni figurative che ne adornano le pareti, non viene svolta con conseguenza e con più o meno particolarità una leggenda sacra o un romanzo della poesia medioevale; anzi si preferisce di raffigurarvi o scene staccate o singole figure di cui s'indovina difficilmente a qual ciclo abbiano riferenza. È questo un segno che dimostra essere la scuola, ossia la bottega in decadenza: ella adopera i bassorilievi, lavorati in precedenza, senza curarsi del loro senso, con scopo meramente decorativo, servendosi del tesoro di forme e soggetti tradizionali di un mondo sparito in un'epoca nuova, che dimostra tendenze affatto diverse. In ciò si rivela qualche analogia fra le sue produzioni e fra quelle cassette e cofanetti di stile italo-bizantino, che per loro ornamento fanno uso di certi motivi presi dall'antica mitologia, e che in questi ultimi tempi hanno svegliato l'interesse degli eruditi (v. Schneider, *Ueber das Kaiserrelief in Torcello,* nella *Serta Harteliana,* Vienna, 1896; Graeven, *Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs,* nell'*Annuario dei musei prussiani,* anno 1897; e Venturi, *Un cofanetto civile bizantino* nelle *Gallerie nazionali,* vol. III, pag. 261 e seguenti). Dal lato formale, poi, i prodotti del secondo gruppo mostrano una particolarità spiccante: mentre i cofanetti del primo gruppo negli angoli sono muniti di torrette merlate, o di piloni di stile medioevale, quelli del secondo gruppo in loro vece adoperano pilastri cannellati con una specie di capitelli corinzi, e perciò tradiscono l'imitazione di forme classiche, che caratterizza l'epoca del Rinascimento. E vi è di più: negli esemplari lavorati con maggior cura anche le forme e il costume delle figure si avvicinano, in certo grado e secondo il modo di vedere di quei tempi, ai modelli antichi, mentre lo stile in generale, principalmente nei prodotti dozzinali, serba l'impronta medioevale, come avviene naturalmente nei lavori di una bottega di artigiani, che va ripetendo sempre i motivi e le forme tradizionali. Sicchè in queste produzioni si può ravvisare l'attività industriale di una bottega che s'ispirava dalle tradizioni di Baldassare degli Embriachi; ma ripetendole sempre più meccanicamente e senza spirito, finchè — già da lungo esausta internamente — viene sopraffatta e messa da parte dalla nuova corrente del gusto artistico, sviluppatosi nel Rinascimento.

Arrivato a questo punto dei suoi svolgimenti il nostro autore stima opportuno di chiarire la questione dell'origine di siffatti lavori, che già antecedentemente aveva toccato di volo. Egli raccoglie tutte le notizie trovate dal Milanesi, Caffi, Paoletti ed altri, riguardo all'esistenza degli Embriachi a Venezia dalla fine del Trecento agli ultimi decenni del Quattrocento, e fra esse ripubblica *in extenso* due documenti scoperti dal Paoletti, che fanno testimonianza dell'esser esistito nel 1431 a Venezia una bottega di lavori di questo genere, presieduta da membri della detta famiglia, il cui antenato Baldassare sullo scorcio del secolo decimoquarto si era trasmutato da Firenze a Venezia. A lui ed ai suoi allievi immediati lo Schlosser ascrive i lavori del primo gruppo; mentre in quelli del secondo vede i prodotti della scuola, ossia bottega decadente dei successori del suo fondatore.

Continuando, il nostro autore, indaga le cause che abbiano potuto suggerire la fondazione dell'industria artistica in discorso propriamente a Venezia. Oltre alla sua importanza come uno dei centri del commercio mondiale, in questo riguardo addita al fatto che la laguna veneziana (in senso più esteso) da' tempi remoti fu l'erede di arti ed industrie antichissime, come l'arte del musaico, dei vetri, della fusione del bronzo, della scultura in avorio. In quanto a quest'ultima, rincontriamo a Ravenna, in continuazione immediata della tradizione e arte antica, una scuola di scultura, la cui opera più importante ci fu conservata nella cattedra di Massimiano (546-552), fatto astra-

zione degli altri numerosi suoi prodotti di minor conto, come dittici, cassette, ecc.; riscontriamo poi nella laguna veneziana quel gruppo rimarchevole di cofanetti civili italo-bizantini, di cui abbiamo fatto menzione più sopra. In vero notizie delle cronache accertano, fino dal secolo x, l'esistenza di un'*Arte de' Casseleri* a Venezia (la cui memoria si è conservata fin'oggi nel nome della « Calle di Casselleria » presso Santa Maria Formosa), i cui membri erano specialmente fornitori dei cassoni nuziali tanto in voga per tutta l'Italia fino ai tempi del Rinascimento scadente, e che benissimo avevano potuto occuparsi anche di lavori di questo genere eseguiti in avorio. Con tutto ciò si spiega come un uomo intraprendente — quale ci si rivela Baldassare degli Embriachi — sia stato indotto a scegliere proprio Venezia per sede di un' industria artistica che esigeva, per diventare fiorente ed essere rimunerativa, lo sviluppo di una bottega estesa ed occupata continuamente con molteplici commissioni e lavori. Resta però indeciso se il fondatore di essa vi abbia preso parte in qualità di maestro che inventasse e dirigesse i lavori artistici, ossia soltanto come intraprenditore commerciale, per sua impresa servendosi dell'aiuto di una schiera di artisti e mestieranti. Il nostro autore inclina alla prima supposizione. Del resto, se si vogliono trovare analogie per un simile maneggio di affari artistici a Venezia, non occorre cercare molto: abbiamo la scuola pittorica Muranese che ce ne fornisce un esempio tanto spiccante quanto istruttivo.

Col terzo gruppo, che consiste di pochi pezzi (un cofanetto nel Museo di Berlino, un pettine della collezione Carrand, un altro di quella già Spitzer, e un terzo nel Museo imperiale di Vienna), lo Schlosser finisce ben presto dichiarando essere questi oggetti lavori d'imitatori o piuttosto falsificatori moderni, che approfittando della predilezione destatasi per la cosiddetta arte romanza ed i suoi principali rappresentanti: cavalieri, dame, menestrelli e via dicendo, nella Francia e Germania sui primi decenni di questo secolo, contraffacevano bene o male secondo le loro conoscenze deficienti, in quanto all'arte del medio evo, i prodotti di quest'ultima.

Nel quarto gruppo, anch'esso consistente di cofani e pettini, però di fattura molto più rude e goffa di quella dei gruppi precedenti, il nostro autore vorrebbe ravvisare i prodotti di una bottega, esistente nella seconda metà del Quattrocento, nell' Italia settentrionale, ma influenzata fortemente dalle produzioni consimili dell'arte di oltr'Alpi, i cui tipi prediletti (danzanti, suonatori, buffoni, ecc.) ricorrono nei lavori di questo gruppo. Riguardo alla località dove ebbe sede questa bottega o scuola, lo Schlosser congettura di aver potuto esistere nel Piemonte, in Reggio d'Emilia (dove il marchese Campori colla scorta di documenti ha rilevato un'industria che creava simili prodotti in osso), a Venezia, o nel Friuli. Ma egli non arriva ad una conclusione precisa, per mancanza di fattori che permettessero di appoggiarsi su essi nel determinare l'origine di quelle produzioni enimmatiche.

Nel seguente capitolo l'autore tratta dell'iconografia dei soggetti raffigurati sui prodotti artistici in discorso. Egli distingue cinque fonti a cui gli artefici hanno attinto per loro scopo, e cioè: l'antichità classica, per lo più riprodotta in travestimento romantico; i romanzi della poesia medioevale, specialmente quella francese; la vita ed i costumi cavallereschi del medio evo; la dottrina scolastica; e finalmente la storia sacra. Proseguendo svolge i diversi cicli raffigurati, additando alle particolarità per cui essi si distinguono dai loro concetti formulati sia originalmente in poesia, sia trapiantati da questa in seguito sul campo delle arti figurative (miniatura, scultura nordica in avorio, pittura decorativa di cassoni nuziali, ecc.). I suoi svolgimenti in generale ed i molteplici ragguagli ch'egli reca in abbondanza al proposito fanno prova della vasta erudizione e dell'acuto ingegno dello scrittore, d'altronde ben noti a chiunque si sia occupato dei suoi lavori anteriori.

E riassumendo nell'ultimo capitolo i risultati delle sue ricerche, il nostro autore stabilisce essere il carattere speciale dei lavori della scuola degli Embriachi determinato da una parte dall'ambiente lombardo-veneto, in cui essi ebbero origine, dall'altra dalla provenienza fiorentina della famiglia. Le figure giovanili, specialmente quelle femminili dalle vesti fluenti, rievocano lo stile dell'Orcagna; alcune raffigurazioni di virtù allegoriche sono quasi copie prese dai bassorilievi sul campanile di Firenze. Dall'altra parte, l'ambiente dell' Italia settentrionale si manifesta nella scelta dei soggetti: così quelli presi dell'epoca medioevale, come quelli che riproducono in travestimento cortigianesco i fatti e miti dell'antichità classica portano l' impronta della cultura francese delle Corti d'oltre Alpi, propagatasi anche nei piccoli centri di vita politica e intellettuale dell' Italia settentrionale, allorquando la Toscana ne restò quasi del tutto estranea. Ma mentre i prodotti analoghi dell'arte francese di quel tempo (cofani, dittici, ancone d'altare, lavorati in avorio) nello svolgimento dei soggetti e nel carattere artistico seguono lo stile ideale del goticismo, arrivato all'apogeo della sua evoluzione, i lavori degli Embriachi, benchè in origine improntati anch'essi dal carattere gotico, se ne dipartono ben presto. Essi si compenetrano dall'una parte dal realismo, e dall'altra dall'antichità classica, i due fattori potenti che propriamente non avevano mai interamente perduto la loro influenza sull'arte italiana, e che allora, ridestati affatto, erano per condurla alla più splendida sua evoluzione. E di lavori degli Embriachi stanno propriamente sulla soglia del Rinascimento, sono i prodotti dell'epoca di transizione: per convincersene basta raffrontarli con le prime produzioni del nascente nuovo stile artistico

in Firenze, cioè con le decorazioni sculturali delle due porte del Duomo, quella detta della Canonica (opera di Piero Tedesco) e l'altra della Mandorla (capolavoro di Niccolò d'Arezzo). I putti revocati in esistenza dai sarcofaghi romani, le figure degli eroi ignudi, le immagini di vari animali sono elementi comuni ad ambedue, che li riconducono al culto della natura e dell'antichità. Solamente l'ingegno artistico, la forza creatrice è tutt'altra nei maestri fiorentini se non nei modesti artigiani della bottega veneziana. E perciò non è da maravigliarsi che dagli sforzi dei primi si sviluppi l'albero mirabile della scultura fiorentina del Quattrocento, mentre le forze della scuola degli Embriachi si esauriscono ben presto ed essa finisce in decadenza completa.

C. de Fabriczy.

14.

Arti tessili e costume.

Joseph Wilpert: *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten, vornehmlich nach der Katacomben-Malereien dargestellt* (mit 22 Seiten Abbildungen). Köln, 1898,

Da lungo tempo si desiderava un trattato riassuntivo e completo sui vestimenti dei primi cristiani, perchè il non poco di vero che la critica tedesca era venuta assodando intorno all'importante argomento si doveva ricercare in un gran numero di articoli, di libri, che non andavano esenti da errori. Ora, il Wilpert ci dà qui un lavoro sistematico e definitivo che, per la competenza dell'autore in simil genere di studi, potrà servire per molti anni di fonte sicura a chi voglia accertarsi di usare per gl'indumenti sacerdotali una esatta terminologia. L'operetta è tutta condotta sullo studio dei monumenti antichi, e soprattutto sulle pitture delle catacombe romane e sulle miniature dei pontificali, che ci permettono di seguire le mutazioni del vestiario dal principio del cristianesimo sino molto addentro nel medio evo. Le buone riproduzioni servono opportunamente a chiarire e a rendere meno astrusa l'argomentazione. Lo studio comparativo del vestito non serve soltanto per distinguere il diverso grado sociale o gerarchico delle persone raffigurate negli antichi dipinti, ma è anche un buonissimo criterio per la cronologia. Nella prima parte si tratta dei vestimenti maschili, nella seconda dei femminili, nella terza degli ornamenti, nella quarta dei colori, nella quinta delle calzature, nella sesta della suppellettile liturgica. La trattazione è opportunamente sommaria e non si svia in ricerche e discussioni troppo difficili e lunghe.

Gino Fogolari.

MISCELLANEA

SPIGOLATURE.

Il reliquiario Vagnucci di Cortona. — Cortona possiede una delle maravigliose opere d'oreficeria create nel secolo XV, un reliquiario interamente sconosciuto agli scrittori d'arte, e non abbastanza noto ai medesimi abitanti della città. Nè v'è da rimanerne stupiti, poichè il capolavoro, chiuso a parecchie chiavi custodite nel palazzo del Comune, giace da un anno all'altro in un ripostiglio sotto la mensa dell'altare maggiore della cattedrale, nel secolo XV denominata la Pieve, e viene esposto al pubblico solamente nel venerdì santo mentre il clero recita l'ufizio delle tenebre. A motivo dell'affollamento dei devoti intorno la sacra reliquia riesce difficile approssimarsi all'altare dove espongono il reliquiario, ed impossibile esaminarlo con attenzione. S'ignora quale artista creasse la stupenda opera ordinata dal cortonese Iacopo Vagnucci, vescovo di Perugia. Con ogni probabilità fu disegnata e lavorata in Roma, dimora abituale del Vagnucci, prelato principalissimo nella curia pontificia. Forse il reliquiario uscì dall'officina di maestro Simone di Giovanni, fiorentino domiciliato a Roma, l'*orafo di chorte* a tempo di Niccolò V, e preferito da quel papa agli altri orefici,[1] forse da officina del pari accreditata, ma per dimenticanza o per eccessiva modestia l'orefice non incise nella sua creazione il proprio nome, che così continuerà a rimanere ignoto.

Il piede del reliquiario di forma ovoidale è curvilineo, ed ha traforato il fregio fra le due cornici che lo costituiscono. Quattro scudetti ornati a smalto, del diametro di metri 0.370, ornano il ripiano del piede. Negli smalti sono effigiati sant'Iacopo apostolo, sant'Onofrio eremita e due volte lo stemma gentilizio dei Vagnucci. Sul piede riposa una base esagona, dalla quale si solleva una gola rovescia sottoposta ad un tabernacoletto pure esagono decorato negli angoli da pilastrini con basi e capitelli. Fra i pilastrini bene intese cornici inquadrano sei smalti rettangolari in basso, semicircolari in alto di 0.032 × 0.040, e rappresentanti in mezze figure la Madonna col Bambino fra le braccia, un santo eremita, santa Margherita, la penitente di Cortona, l'*Ecce homo*, un imperatore, credo Costantino, col brando nudo nella destra ed il globo nella sinistra; nel sesto lo stemma di Cortona, il leone rampante col libro chiuso fra le branche anteriori. Sei mastini assisi sul posteriore guerniscono gli angoli della cornice che corona l'edicola terminata a foggia di cupola con la copertura a squamme. Nel fregio della base del tabernacoletto leggesi inciso:

† EGO . IACOB . EPUS . PERUSINUS . HOC TABERNACULUM . FECI . FIERI . AD HONOREM . HUIUS . SACRE . VESTIS . PREDICTE . DIE . X . SEPTEBRIS . M . CCCC . LVII.

Dalla cupoletta dell'edicola si distaccano due bracci terminati da sostegni esagoni, sui quali stanno infisse due statuette. Una dal volto sbarbato rappresenta Niccolò V in atto di benedire con la mano destra, e di reggere con la sinistra le chiavi di san Pietro insieme ad un libro aperto sul quale scrissero:

Dne . Yhu . Xpe . phili . Dei vivi . p crucem et passionem . tuam liberati sumus . quia . tu es salvator mundi . miserere nobis . Dne labia . mea . aperies . et hos.

Il papa, rivestito d'amplissima pianeta, col pallio e la croce episcopale, ha in capo il triregno. La statuetta raffigurante Niccolò V è alta 0.30 dai piedi del papa al vertice del triregno: invece l'altra coll'effige di Gregorio patriarca di Costantinopoli è alta 0.296 dalle piante del vescovo all'apice della mitra. Il prelato greco indossa piviale sontuoso, ne tiene sollevato il lembo sinistro pressandolo al proprio corpo con l'avambraccio destro, ed appoggia al petto la mano distesa sotto lo splendido razionale che copre l'allacciatura del piviale. Il patriarca ha nella mano sinistra un libro chiuso onde significare che accetta reverentemente e divulga i responsi sulla dottrina cattolica dati dal pon-

[1] MÜNTZ, *Les arts à la cour des Papes*. Paris, 1878, I, 166, 173, etc.

tefice, però rappresentato col libro aperto. Nel fregio del sostegno della statuina di Niccolò V sta scritto:

† Hec . e . pars . sacre . vestis . pdce . q . nob . patriarcha constantinopolitanu || largita . e . ipamq . dono dedim . ia . epo pusino . vicamer.° ac tiesaur.° nro.

Nel fregio sotto l'effige del patriarca:

† Hec . e . pars . sacre . vestis . dni . nri . Yhu . Xpi . quam divo . Nicolao . V . sumo || pontifici . ego . Ggor . patriarcha . ex Constantinopoli . dono . traduxi.

Fra i bracci che sostengono le due statuine ha nascimento una specie di grandissima mandorla, la quale incornicia una teca che sembra tutta d'oro, dov'è conservata la reliquia. La mandorla ha nel davanti un grosso cristallo di monte che permette di vedere il contenuto della teca; nel lato posteriore è chiusa da lastretta d'argento mastiettata in basso, ed in alto serrata da minuscolo chiavistello e da più minuscola chiave, adesso smarrita. Leggesi nella lastretta:

† Hec . e . pars . || sacre . vestis . Dni || nri . Yhu . Xpi . p . cuius || tactu . e libr̃ata . est . mu || lier . a fluxu . sanguin || is . et . quomo . pvenit. || ad manus. meas . Iacobi . || epi . pusini . inoc . ope || re . apparet . lris . gr || ecis . et latinis.

Sotto l'iscrizione è inciso lo stemma Vagnucci. La lastretta è opistografa; peraltro il grosso cristallo sfaccettato nell'orlo e la teca impediscono di leggere cosa scrissero nel lato posteriore della lastretta.

Sulla parte superiore della mandorla, alla pari dei sostegni dell'edicola e delle statuette dei prelati, graziosamente adornato con fogliami a rilievo, riposa altro sostegno esagono, nel cui fregio lasciarono dalla parte anteriore uno spazio circolare, munito di cristallo e destinato ad introdurvi ed esporvi l'ostia consacrata. Una terza statuetta, alta 0.290, ed imperniata sul sostegno, rappresenta il Salvatore nudo che col braccio destro stringe al petto la croce.

La stupenda opera in bronzo dorato, alta m. 1.295 dal piede del reliquiario all'apice della croce,[1] ricca di smalti ornamentali oltre quelli descritti, di perle, di pietre, alcune preziose, altre imitate, con due statuette e varie parti in argento, con la terza statuetta una volta d'oro, era terminata nella primavera del 1458. Il vescovo Vagnucci, che l'aveva commessa per offrirla in dono alla città nativa, ne dispose la solenne consegna ai rappresentanti della città e del comune dopo avere con essi concordati diversi patti. Nel 28 giugno, per mezzo d'atto di procura, conservato fra le pergamene dell'Accademia Etrusca cortonese, e rogato in Perugia da ser Gonfluino de Diepenbroick, ovvero Diexenbrocesz, chierico della diocesi di Colonia, il Vagnucci incaricò il concittadino Michelangelo Pecci ed il giovane nepote Dionisio di Pietro di Francesco Vagnucci di presentare il prezioso reliquiario, e dall'atto notarile di consegna far risultare le convenzioni pattuite con i rappresentanti del Comune.

Nel successivo 3 luglio 1458 sulla nostra piazza del Duomo, alla presenza del vescovo diocesano, dei canonici, del capitano fiorentino in Cortona messer Giovannozzo Pitti, del collaterale messer Vellichino di Arezzo, di straordinario numero di cittadini e del vecchio Francesco Vagnucci, padre del generoso donatore, il Pecci presentò ai priori del Comune l'ammirabile reliquiario così descritto nell'atto di consegna: « Hoc excellentissimum ac pretiossimum munus, unum tabernaculum, sive reliquiarium, partim aureum, et partim argenteum, redimitum et ornatum pretiosissimis lapidibus et aliis inferius enarratis, videlicet: in culmine dicti tabernaculi est unus crucifixus totus aureus, ponderis librarum trium et unciarum III, habens unam crucem in manu, quam amplexatus est, cum quadam alia cruce de diaspro in cruce dicte crucis, cum quadam nobilissima matreperla in summitate dicte crucis. Circha medium dicti tabernaculi posita est ymagho, sive figura felicissime ac sanctissime memorie pape Nichole de argento et auro laborata, cum libro argenteo aperto, et variis lapidibus, et pretiosis ac nobilibus perlis ornata: et hec ab una parte. Ab alia parte dicti tabernaculi ymago, sive figura argentea et aureata persone curialissimi, excellentissimique patriarce Constantinopolitani cum libro clauso in manu sinistra, ornata similiter. Et per totum residuum dicti tabernaculi ornamentum nobilissimorum, ac pretiosissimorum lapidum, et numerus infinitus perlarum maximi valoris, cum variis, subtilissimisque sculturis et ornamentis excessivis omne aliud reliquiarium. In medio autem dicte reliquiarie est quedam pars vestis sive tunice salvatoris nostri domini Yeshu Christi, et est in quodam arculo *aureo*[1] ornato duodecim lapidibus pretiosissimis et duodecim perlis multe nobilitatis et maximi valoris ymmo. Et a parte ante quoddam cristallum, videlicet a parte anteriori. A posteriori quedam claudenda aurea literis grais et ytalicis schulpta[2] cum multifariis nobilitatibus. Ad

[1] *Misure del reliquiario.*

Altezza del piede	. . . . . Metri	0.050
» della base esagona	. . . . .	0.042
» della gola rovescia	. . . . .	0 078
» dell'edicola comprese base e cupoletta	. .	0. 197
» della gran mandorla	. . . . .	0. 290
» del sostegno della statuina centrale	. . .	0. 135
» della statuina compresa la croce	. . . .	0. 503

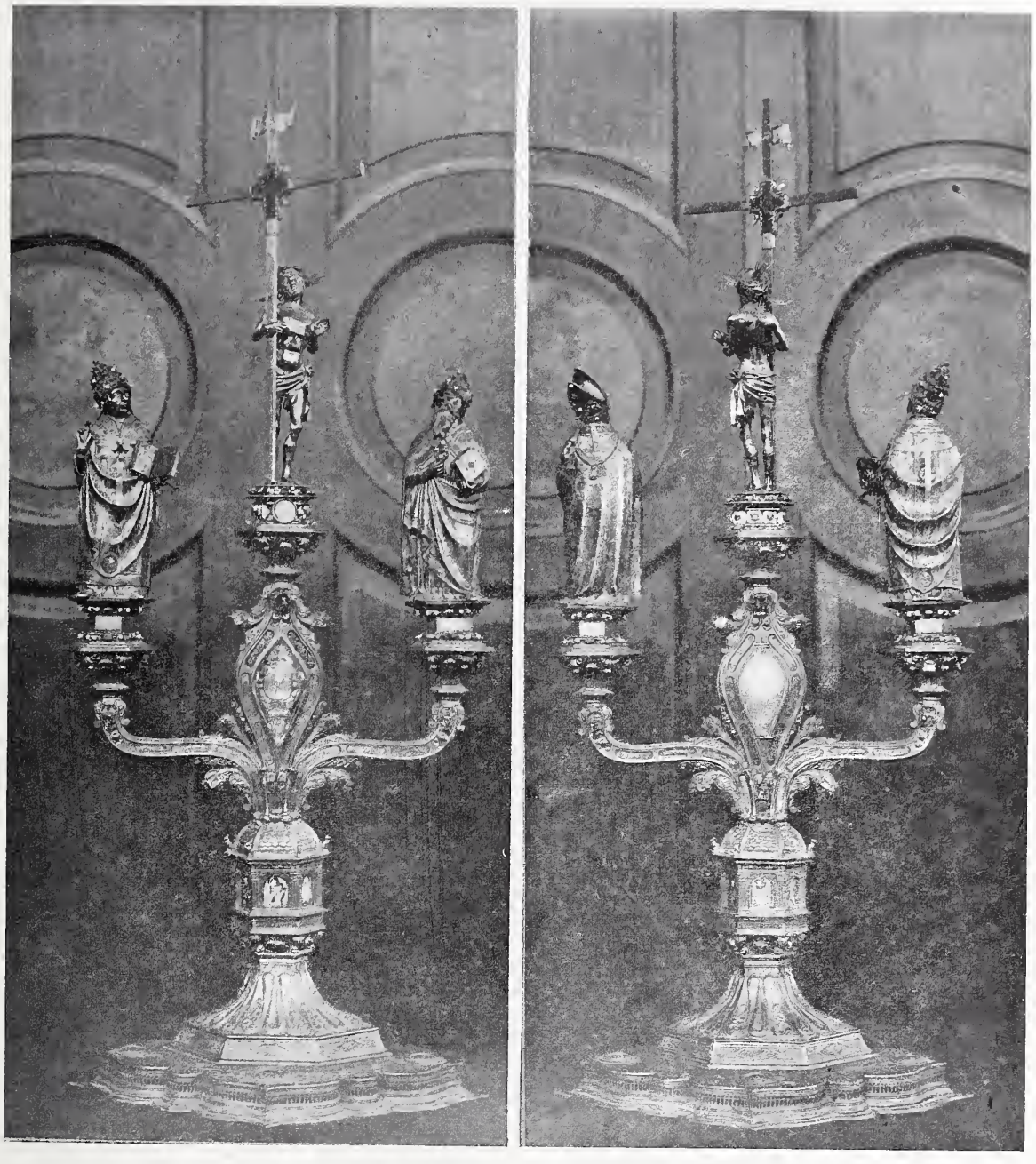
Assi maggiori del piede, 0. 54 e 0. 40.

Larghezza dei bracci all'esterno dei sostegni delle due statuette raffiguranti i prelati, 0 54.

[1] Ms. *aueco.*

[2] L'iscrizione greca è scritta senza dubbio nella parte interna della chiudenda, ma lo smarrimento della piccolissima chiave impe-

habendum, tenendum et possidendum, et in tempore obstendendum, sive obstendere faciendum, et illo obstenso idipsum reponendum, et in loco pro ipsis reliquiis deputato reponi faciendum, et omne aliud



Il reliquiario Vagnucci. Cattedrale di Cortona

faciendum et observandum ad quod tenentur dicti domini priores, intervenientes et acceptantes vice et nomine dicti Communis pro eis et eorum subcessoribus secundum tenorem et ordinamenta quorumdam capitulorum editorum et compositorum per egregium quondam legum doctorem dominum Marioctum Johannis de Cortona, et confirmata et approbata per reverendissimum dominum episcopum Perusinum, et in consilio populi et communis Cortone per XXI fabas nigras. Quod singularissimum, excellentissimum, devotissimum, pretiosissimumque munus supradicti domini Priores, in supradicto loco coram populo existentes..., nomine dicti Communis et hominum ipsius, pro se et suis subcessoribus dictis nominibus receperunt et acceptaverunt etc. »[3]

disce di leggerla. La chiudenda, nonostante l'affermazione del notaro, è d'argento e nemmeno dorata.

[3] *Archivio comunale di Cortona*, filza G 59, f. 1. — Nella stessa filza poche carte non numerate in principio del volume contengono:

Si trovano sempre nei luoghi dove le incastonò l'orefice quasi tutte le pietre e le perle tanto ammirate dal cancelliere del patrio Comune, il notaro Niccolò del fu Tommaso, che rogò l'atto di consegna; sono egregiamente conservate le cesellature e gli smalti del reliquiario; esistono nella croce abbracciata da Cristo i diaspri che formano una croce nella croce, bensì sull'apice della croce stessa manca *la madreperla* qualificata *nobilissima* dal cancelliere, ed adesso è d'ottone il *crocifisso tutto d'oro del peso di libbre tre ed once tre.*[1] Senza dubbio il crocifisso, o, per essere più precisi, la statuetta di Cristo e la croce, non sono più quelle modellate nel secolo XV dall'artefice di bravura assolutamente superiore. La forma e l'esecuzione dell'immagine del Salvatore appariscono troppo inferiori alle altre parti dell'opera. Non credo d'errare congetturando che in momento d'estremi bisogni, come nel 1529, quando per liberare la città dal saccheggio fu convenuto di pagare la taglia imposta dal principe d'Orange e divenne necessario di ricorrere a durissime misure coercitive per raggranellare danari, il Comune avrà venduta la statuetta d'oro sostituendola in seguito con l'attuale d'ottone dorato e lavorata da artista poco valente. Chiunque osserva il reliquiario s'accorge subito che la statuina del Salvatore non corrisponde alla perfezione delle rimanenti parti dell'opera create nel secolo XV.

In questo stupendo cimelio il vescovo Vagnucci impiegò certamente parecchie centinaia di fiorini d'oro non tanto per pagare la manifattura, l'oro, l'argento, l'altro metallo adoperato, quanto per corredarlo di smalti, di perle, di pietre preziose o imitate. Ma più che per l'entità della spesa il Vagnucci merita lodi speciali per avere affidata l'esecuzione del reliquiario ad orefice così esperto. Questa scelta attesta dell'eletto gusto artistico del generoso donatore, dilettante di umane lettere, amico a Lorenzo Valla e ad altri celebri umanisti, vicecamarlingo e tesoriere di Niccolò V, incaricato di commissioni scabrose e di fiducia anche dai successori del dotto papa, ed intorno al 1460 raccomandato dai Fiorentini a Pio II per farlo insignire della porpora cardinalizia.

Taccio sulla vita e sui meriti del Vagnucci essendo facilissimo trovarne altrove notizie:[2] invece indicherò il ritratto del valentuomo dipinto da mano maestra, e fin qui supposto l'immagine d'un martire cristiano.

Il Vagnucci fece costruire e dedicò a sant'Onofrio una cappella alla quale s'accede dall'interno del Duomo di Perugia. Per l'unico altare inalzatovi commise l'ancona al proprio concittadino Luca Signorelli, allora molto giovane.[1] Il pittore effigiò sopra due gradini elevatissimi la Madonna assisa in trono sostenendo con la sinistra il divin Figlio, bellissimo bimbo ricciuto, e con la mano destra un libro aperto nel quale fissa lo sguardo. In piedi sopra il secondo gradino ed ai due lati del trono, raffigurò san Giovanni Battista con la tradizionale croce astata, ed il diacono san Lorenzo, patrono della diocesi perugina, in dalmatica con un libro e la palma dei martiri fra le mani.[2] Suona il liuto, ovvero l'accorda, un angelo seduto nel primo gradino volgendo il tergo alla Vergine. Pure in piedi sul pavimento stanno, da destra sant'Onofrio eremita con capelli e barba fluenti, quasi nudo, appoggiato a cruccia rustica, dall'altra parte rivestito di ricco piviale un vescovo calvo intento a leggere le carte di pesante volume da lui sostenuto con ambedue le mani, mentre con la sinistra regge anche il pastorale. La mitra vescovile è posata accanto al prelato sul primo gradino del trono. Ma nessuna aureola fregia la testa del vescovo, ed al contrario sono circondati dai nimbi i capi del Battista, dei santi Lorenzo ed Onofrio. Per indicare poi la maggiore venerazione dovuta alla Madonna ed al Bambino, le aureole che fregiano il loro capo circoscrivono una raggera. Il Vasari ed i suoi copiatori, non che scrittori moderni come il Cavalcaselle ed il Vischer,[3] pretendono che nel vescovo sia raffigurato sant'Ercolano; ma la mancanza del nimbo e di simboli allusivi alla decapitazione del martire predecessore del Vagnucci nella cattedra perugina, simboli adoperati dal pittore per designare i santi Battista, Lorenzo ed Onofrio, mi persuadono che nella bellissima e naturalissima figura del prelato, la quale a prima vista apparisce un ritratto dal vero, il Signorelli non effigiasse un abitatore del cielo, bensì ritraesse le sembianze del committente del quadro. Potrebbe obbiettarsi che spessissimo i pittori rappresentarono genuflessi i committenti, ovvero la loro mezza figura, in atto di pregare: ma talvolta li dipinsero anche in piedi.[4] Nel quadro perugino, a motivo

Capitula firmata in sacro sinodo cortonensi circa celebrationem et venerationem sanctarum reliquiarium sitarum et existentium in ecclesia s. Marie de Cortona.

[1] Calcolando il metallo ai prezzi odierni, la statuetta rappresentava un valore di circa L. 3000.

[2] Mancini, *Cortona nel medio evo.* Firenze, 1897, pag. 336, e *Il contributo dei Cortonesi alla coltura italiana.* Firenze, 1898, pag. 27.

[1] Sulla data erronea del 1441, assegnata dal Vasari alla nascita del Signorelli, avvenuta dopo il 1450, discorsi nel libro *Il contributo dei Cortonesi*, pag. 31, nota 3.

[2] Il Vasari, nella *Vita del Signorelli,* dice effigiato in questo quadro santo Stefano. La dalmatica e la palma dei martiri sono simboli allusivi tanto al protomartire, quanto a san Lorenzo, esso pure diacono e martire. Ma per il quadro della cappella contigua alla cattedrale dedicata a san Lorenzo, il Vagnucci vescovo di Perugia, dovè naturalmente preferire all'effigie di santo Stefano quella del titolare della chiesa, e patrono della diocesi da oltre un trentennio affidata alle sue cure.

[3] Vasari, *Vite.* Firenze, 1878, III, 685; Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia.* Firenze, 1885, IV, 455; Vischer, *L. Signorelli.* Leipzig, 1879, pagg. 89, 339. — Crede nel quadro effigiato sant'Ercolano anche la signora Matilde Cruttwell nel suo recentissimo libro *Luca Signorelli,* London, Bell, 1899, pag. 38.

[4] Allegherò il solo esempio della tavola eseguita l'anno 1488 per la splendida cappella Bentivoglio in san Giacomo di Bologna. Lo-

della mancanza del nimbo e dei simboli allusivi al santo effigiato, bisogna giudicare dipinto dal Signorelli un prelato appartenente alla chiesa militante, non alla trionfante, donde ne deriva la conclusione che l'immagine in parola è quella del vescovo committente del quadro, vale a dire del Vagnucci, munifico costruttore della cappella. Dicono esistita una iscrizione in basso della pittura, anzi la suppongono ancora conservata, ma coperta dalla moderna cornice della tavola. L'epigrafe rimembrava come Iacopo Vagnucci, arcivescovo di Nicea, sostituito nella cattedra Perugina dal nipote Dionisio Vagnucci, costruì con grande spesa la cappella e l'adornò nel 1484. — Dopo tre anni messere Iacopo morì.



Ancona, di Luca Signorelli. Cappella di Sant'Onofrio, nel Duomo di Perugia

Cortona, 25 novembre 1899.

GIROLAMO MANCINI.

renzo Costa vi dipinse Giovanni II Bentivoglio e la moglie inginocchiati sui gradini dell'alto trono dov'è assisa la Madonna col Bambino, ed undici figli Bentivoglio *in piedi* davanti la Madonna ed i genitori.

La cassa di San Cuniberto di Colonia. — Poichè questa preziosa reliquia dell'arte chiesastica del XII secolo lungo le rive del Reno ebbe ad assumere grande importanza anche per gli studiosi dell'archeologia lombarda, e più specialmente della basilica di Sant'Ambrogio, stante la riscontrata identità di disegno e fattura fra le stoffe che tappezzano il pallio ambrosiano e i tessuti tolti dalla cassa di San Cuniberto del 1168 nel 22 settembre 1898 dal signor prof. Schnütgen,[1] non riescirà discaro l'essere edotti che l'egregio signor dott. Schäfer, professore di storia dell'arte e direttore del Museo di Darmstadt, rinvenne testè colà alcune delle piastre smaltate che decoravano all'esterno l'arca di San Cuniberto, e che erano andate malauguratamente disperse verso la fine del secolo scorso.

Quell'arca, infatti, quale giunse fino a noi, non consta che dell'originaria ossatura di legname, di forma basilicale essa pure, come la più celebre cassa dei Re Magi, e nel suo interno, dopochè il chiaro studioso di belle arti Alessandro Kleinitz aveva riconosciuto pur quei resti nel 1869 meritevoli di conservazione e di restauro, nel decorso anno furono rinvenuti i preziosi tessuti, di tanto pregio per l'antichità loro e pel completamento che dànno alle parti mancanti di quelli analoghi della basilica ambrosiana.

Fatta costrurre quell'arca nel 1168 dall'intraprendente arcivescovo di Colonia, Filippo di Heinsberg, e decorata sontuosamente di figurine a mosaico e piastre smaltate di altissimo valore, offriva in vista nei due lati più lunghi, seduti sopra troni pomposi, la Vergine avente a destra gli apostoli Pietro, Andrea e San Giovanni Battista, e a sinistra gli apostoli Tommaso, Filippo e Matteo, da una parte, e il re Dagoberto circondato da San Paolo Zebedeo e San Giuseppe a destra, e dagli apostoli Giacomo, Bartolomeo e Simone a sinistra, dalla parte opposta.

Nei due lati minori scorgevansi i due santi in onore, San Cuniberto e San Clemente, riprodotti con meraviglioso lavoro d'oreficeria, ricco di pietre dure e rare gemme, fra cui un'agata che volevasi già posseduta dallo stesso re Dagoberto.

Ognuno di quei santi aveva a' piedi la scritta di un elegante esametro leonino, e un distico speciale era dedicato ai due santi testè citati, del primo dei quali ricordavasi che

Pax, pietas, patriaeque salus prece stat hujus Patris.

La copertura dell'arca, a due pioventi, constava di dieci piastre smaltate.

Ora, tutto questo tesoro di metallo e pietre fine non parve nella seconda metà del XVII secolo sufficientemente decoroso per la custodia delle reliquie del santo, e poichè manifestamente gli smalti eransi offuscati, nè più rifulgevano, come un tempo, le dorature, fu questa vecchia arca del 1168 surrogata cinque secoli dopo, e cioè nel 1688, da una nuova cassa d'argento, apprestata dal reputato artefice Delböels pel cospicuo prezzo di 1161 talleri.

E fu vera fortuna per l'arte che, poco dopo quella sostituzione, sia la primitiva cassa stata accuratamente descritta dal dotto Bingen negli anni dal 1699 al 1721, con le raffigurazioni e le iscrizioni tutte che portava, giacchè, nonostante fosse d'allora in poi conservata nel coro della chiesa, andò a poco a poco perdendo pezzi diversi, fino a che nel 1796, durante i torbidi cagionati dalla rivoluzione francese, fu spogliata per intero de' suoi ornamenti, e questi ritenevansi oramai perduti per sempre per l'arte.

Senonchè nel n. 7 dello *Zeitschrift für Kristliche Kunst* il chiaro scrittore Antonio Ditges è lieto di dar ora la notizia che, mercè un attento esame, il professore Schäfer potè riconoscere in alcune piastre smaltate del Museo di Darmstadt ragguardevoli parti della decorazione originaria dell'arca di San Cuniberto, acquistandone la prova dal rinvenimento di ben quattro degli esametri trascritti sulla fine del XVII secolo dal Bingen.

Risultò poi dalle indagini praticate che buona parte del rivestimento di quella cassa del XII secolo era stata acquistata sul principio del secolo, a Colonia, da certo Hüpsch, segretario di ambasciata, che cedette più tardi buona parte del bottino al principe di Assia-Darmstadt; cosicchè è a sperarsi che, sulle tracce recenti, altri pezzi abbiano a venire presto in luce, sì da veder ripristinato un monumento di tanta importanza.

Non è poi chi non veda come il raffronto degli smalti renani testè riconquistati dell'arca di San Cuniberto con quelli d'incerta data d'altri paesi debba riescire proficuo e concludente, e certo se ne gioveranno oltremodo gli studi, solo da poco iniziati, intorno ai molteplici oggetti d'oreficeria di quella regione disseminati anche nelle chiese più cospicue d'Italia.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

Le opere di Niccolò dall'Arca. — Nel suo interessante studio sul *Sepolcro* di Santa Maria della Vita, Luigi Aldrovandi fa anche una breve rasssegna critica delle varie opere attribuite a Niccolò dall'Arca. Egli ne limita di molto il numero, perchè, fatta astrazione dall'aquila che sta al disopra della porta di San Giovanni in Monte, egli non ammette come autentiche che tre sole opere. In questo suo articolo egli bene spesso si volge a criticare ciò ch'io ho scritto nel mio *Manuale della plastica italiana* per caratterizzare Niccolò dall'Arca. Ora, l'accusa ch'egli mi fa d'essere inconseguente quando, come egli dice, riconosco l'influenza di Jacopo della Quercia nella Madonna del

[1] Veggasi la *Perseveranza* del giorno 12 febbraio 1899 e il IV volume degli *Annali della Galleria Italiana del Ministero dell'Istruzione Pubblica*

palazzo pubblico, mentre nego quest'influenza nel mio studio sull'arca di San Domenico, non mi tocca, perchè la parola tedesca *unverkennbar,* ch'io uso, non vuol già dire *non riconoscibile,* ma bensì *non chiaramente riconoscibile.*

Del resto non credo che vi sarà chi voglia, coll'Aldrovandi, negare ogni influenza di Jacopo della Quercia su Niccolò; la forma costruttiva del coperchio dell'Arca, i partiti delle pieghe, il carattere maestoso nelle mosse e nell'atteggiamento, sono chiari indizî di questa influenza, quantunque non si possa certamente dire di Niccolò ch'egli fosse imitatore o scolaro di Jacopo.

Un altro maestro, ben più geniale del della Quercia, Michelangiolo, durante il suo breve soggiorno a Bologna, non riuscì a sottrarsi all'influenza di questo maestro, a lui vicino di spirito, benchè più vecchio di un secolo. Nel parlare della lastra tombale di Domenico Garganelli, morto nel 1478, l'A., per insufficiente conoscenza della lingua tedesca, ha di nuovo frainteso il significato delle mie parole, perchè, quando dico che quest'opera è *eseguita in un modo tutto suo speciale: « in ganz eigener Weise gearbeitet »*, voglio parlare del modo col quale la figura del morto sta appoggiata sull'inferriata di bronzo, incassata nel marmo.

L'affermazione dell'A., che questo magnifico monumento sepolcrale « non ha somiglianza di sorta con l'arte di Niccolò », mi sembra altrettanto mancante di fondamento quanto è recisamente affermata. Benchè la scultura abbia tanto sofferto, perchè consumata dallo sfregamento dei piedi, pure, nella nobile mossa del capo, nei ricchi partiti di pieghe angolose, nell'atteggiamento e nella conformazione dei putti, ai lati del cuscino, e che rammentano quelli in cima alla parte superiore dell'*Arca,* si mostra così chiaramente l'arte di Niccolò, che io non muto la mia opinione e credo che questa sia opera sua. Chi, infatti, era capace di lavorare allora, in Bologna, con così alto sentimento e con arte così vicina a quella di Niccolò? Per lo Sperandio il lavoro è troppo grandioso e troppo ricco di movimento. L'A. mi muove un altro rimprovero dicendo che, mentre io nella prima edizione del mio manuale attribuivo a Niccolò la Madonna in terracotta che sta nel cortile del Tribunale militare, nella seconda edizione del 1893 non ne parlo più. Ciò è accaduto perchè, nel frattempo, ho trovato, in una villa presso Firenze, ed ho comprato, per il museo di Berlino, un secondo esemplare di questo rilievo, che differisce dall'esemplare di Bologna solamente per la testa della Madonna.

Ciò mi ha indotto a credere che la Madonna del Tribunale militare non debba attribuirsi a Niccolò od a qualche altro maestro bolognese, bensì ad uno di quei maestri toscani che andavano allora lavorando per l'Italia centrale e meridionale.

Di più voglio qui ricordare che nell'ultima annata dell'*Annuario dei reali musei prussiani* ho potuto dimostrare, paragonandoli con la Madonna di terracotta della tomba di Alessandro III, dello Sperandio, che due gruppi della Vergine col Bambino, di cui uno tempo fa si trovava presso un antiquario di Firenze e l'altro è già da circa dodici anni nel museo di Berlino, sono opera certo dello Sperandio.

Anche di Niccolò dall'Arca ho trovato un'opera che mi pare superiore a qualunque dubbio, la figura di San Bernardino assorto in profonda lettura, e di cui un paio d'anni fa fu acquistata per il museo di Berlino una replica in stucco colorato.

Del resto, nel frattempo, sono comparse nel commercio antiquario di Bologna due altre repliche secondarie di questa figura. Anche senza curarsi della provenienza di questo San Bernardino, è pur certo che l'atteggiamento sicuro e molto caratteristico della figura, le larghe pieghe della grossa stoffa, sono in tutto simili alle grandi figure di Niccolò nell'Arca di San Domenico.

WILHELM BODE.

Antonio Van Dyck e il suo quadro per la Compagnia del Rosario in S. Domenico di Palermo. — Nell'*Archivio storico siciliano* (nuova serie, anno III, fasc. II, anno 1878) il prof. Giuseppe Meli pubblicò un documento relativo al Van Dyck, non senza qualche inesattezza. Grazie al prof. Salinas, direttore del museo di Palermo, possiamo ripubblicarlo qui riveduto e corretto. Il documento si riferisce al quadro dell'altar maggiore dell'Oratorio della Compagnia del Rosario in San Domenico di Palermo. Eccolo quale ce l'ha comunicato l'amico nostro.

PALERMO

ARCHIVIO DELLA COMPAGNIA DEL ROSARIO DI S. DOMENICO, SUB VOCABULO « DE' SACCHI ».

Giornale dello libro maestro N. primo

Pag. 259. (In testa alla pagina):

Gesù Maria « 1628 » XI[a] Ind.

A dì 8 d'Aprile.

. . . . . .

. . . . . .

195, Giugali [1] della nostra compagnia.

194, [2] Ad Antonio de la torre onze 119.19 e grana 10 [3] è sono per tanti spesi e pagati per servizio di detta compagnia per il quadro di Nostra Signora

[1] *Giugali* si dice propriamente degli arredi sacri di metallo prezioso.

[2] Questi numeri in margine pare che si riferiscano a *documenti d'appoggio,* i quali, per altro, non esistono affatto nell'archivio della Compagnia.

[3] Cioè onze 119, tarì 19, e grani 10. L'onza siciliana vale lire 12.75.

del SSmo Rosario novamente fatto nella città di Genova di *Antonio Vandick fiamengo* [1] Pittore valent'homo, ad istanza d'essa Compagnia per ordine di detto Antonio dalla Torre per

Pag. 260. (In testa alla pagina):

Gesù Maria « 1628 » XI[a] Ind.

A dì 8 d'Aprile.

le cause infrascritte cioè

Onze 3 per prezzo di palmi 15 di tovaglia di fiandra larga palmi 10 1/2 sopra la quale si fece seu si dipinse detto quatro onze 3.—

Onza 1 pagata a Gio. Antonio vertuno per l'imprimatura [2] di tre mano fatta a detto quatro 1 —

Tarì 24 pagati a Ger. fiamengo per prezzo di un quatro che il sopradetto pittore mandò a dimandare di Genova — 24 —

Onze 4.15 per prezzo di mezza botte di vino di carini che si mandò per regalo a detto Rettore [3] in Genova havendola prima richiesto 4.15

Onze 104 pagati a detto pittore per manifattura tantum [4] conforme al contratto si fece *in l'atti di Notaro Cesare la motta infra* [5] 104 —

Tarì 15 pagati per nolo di detto quatro di Genova qui in Palermo — 15 —

Onza 1.10.10. per spese fatte qui in Palermo per il telaro di detto quatro cioè tarì 23 per tante tavole venetiane grandi tarì 8.10 per tanti tacci [6] cordella e manifattura di maestro d'assa [7] per detto tilaro la prima volta e tarì 9 per prezzo di tanti tavoli cordella e taccie che mancaro ultimamente 1.10.10

Onze 4 pagati per sicortà di detto quatro di Genova qui in Palermo a tutto Risico 4 —

Tarì 15 per una cassa chiodi ed altre spese minute fatte in Genova 15 —

(Seguono pagamenti del 2 luglio 1628).

N. B. — Ho percorso i volumi di notar Cesare La Motta a principiare dal tempo dell'arrivo del Van Dyck a Palermo sino a tutto il 1628 e non ho trovato nessun contratto relativo alla commissione del quadro. Si noti però che la mia ricerca è stata fatta sugl'indici.

A. Salinas.

[1] Le parole che ho segnato in corsivo furono aggiunte con altro inchiostro. Ma, a quanto pare, dalla stessa mano, in uno spazio che era stato lasciato vuoto.

[2] Così, invece di *imprimitura*.

[3] Sic, invece di *pittore*.

[4] La parola è, nel testo, abbreviata così: tm Il Meli lesse *tutto;* a me pare più probabile *tantum*.

[5] Le parole in corsivo sono scritte nel modo stesso indicato nella nota 4. La parola *infra* propongo come congettura, dato che si avesse avuto l'intenzione d'inserire sotto il contratto; il Meli lesse *inf*°, e a torto.

[6] *Taccia* in siciliano è bulletta.

[7] *Mastro d ascia* = falegname.

Un documento relativo a Giacomo Tintoretto. — Il contratto di cui diamo qui la riproduzione è conservato dal sig. Michelangelo Guggenheim; il foglio a parte che vi è aggiunto era posseduto dall'antiquario Arrigoni a Milano:

Siando convenuto in marchado M Jacomo Tintoreto depentor con el Clariss. M. Jeronimo da Mula digniss. procurator, per el presente scrito si dechiara che dito M. Jaco no sia obbligato e cusì promete de far dui quadri nela camera granda luno con la istoria del lazaro resusitado et laltro con la istoria de moise, nele qual tutte do istorie li sia figure vinti per cadauna de ese, et retratti che vano sopra le porte de le camere numero sete le qual tute opere sia fate a uso de excelente maestro, con colori fini et azuri oltra marini da eser indicatti de ogni ecelenzia — per fatura deli qual nuove quadri finiti che saranno et nel modo sopra ditto, sua signoria clariss. li conterà duc. setanta per sua fatura dechiarando, chel dito m. Jacomo sia obligatto dar ditti quadri finiti per tempo de dui mesi, tanto che per li XV de april siano finiti del tutto et cusì eso m. Jacomo promete e soto scriverà el presente scrito, e non li dagando in dito tempo che Sua Signoria Clar.[ma] non sia obligatto de cosa nisuna.

In Venetia ali 6 de fevrer 1573.

Si dechiara chel ditto m. Jacomo fazia far lui li telaj deli sopra ditti quadri, dechiarando che nele sopraditte due istorie zoè luna dela resurecion de lazaro et laltra dela leze che ebe moise al monte li ce sia fra tutte do figure N. 40 accomodate nel modo che eso excelente maestro li parerà.

Io iacomo tentoreto afermo et prometo quanto ut supra.

Adi dicto R (*ricevo*) io iacomo sopra dito abon conto duc. 20 val ducati vinti.

(*In foglio a parte*)

R. io iacomo dal Clarissimo Signior Gieronimo da mula el procurator a bon conto deli quadri duc. 25 val ducati vinticinque.

R. io iacomo tentoreto per resto et saldo del sopra dito scrito deli sopraditi quadri ducati 25 val ducati vinticinque — adi 11 zugnio.

Il testamento di Paris Bordone. — Dall'amico nostro Vittorio Malamani riceviamo questo documento interessante per la storia, del celebre pittore veneziano.

Jesus Cristus

In Nomine dei Eterni Amen, Anno ab Incarnatione domini Nostri Jesu Christi 1563. Indictione sexta die vero trigesimo mensis Augusti Rivoalti.

Considerando io Paris Bordon pictor fiol del q[m] messer Zuanne cittadin de Treviso habitante in Venetia in contra de S. Marcilian, li pericoli de questa fragil vita, sano per la gratia de Dio dela mente e intelletto

ma del corpo amalado, ho deliberato ordenar li fatti miei, Et così ho fatto chiamar et venir a mi a casa del habitation mia Antonio Maria di Vincenti nodaro di Venetia et quelo ho pregato che scriva questo mio testamento, et prima racomando l'anima mia a messer Jesu Cristo, e alla Sua Madre sempre Verzene Madona Santa Maria, e a tutta la Corte del cielo. Lasso per mei comissari lo excellente messer Alessandro Ziliol dottor Zerman de mia moier, et Zuane mio fiol, lasso a Cassandra e Ottavia mie fiole ducati dusento per una per el suo maridar, et a Anzelica mia fiola, la qual, e maridata, lasso anche a essa dusento ducati, ma non voio che la i possa domandar se non passa di diese anni dapoi la mia morte, e a mia moier lasso il mioramento che ho fatto in la casa granda che puol esser per cento ducati in circa, et questo oltra la sua dota, la fabricha che ho fatto sopra el terren brusado in ruga ditta dele Verzene per andar a San piero de castello, e tutto el resto di mei beni de ogni sorte a mi spettanti et che mi podesse spettar lasso a Zuane mio fiol, qual vojo sia mio herede e residuario de tutto el mio, et vojo me siano fatte celebrar per el Cruce de San Zane polo mio confessor per lanima mia le messe de San Gregorio, cerca la mia sepoltura lasso el cargo alli mei comissarii.

Interrogato di hospedali e loci pii Respondo che non Vojo ordenar altro, e a mia fia lugretia non ge lasso altro perche li ho dato per el suo maridar dusento ducati.

Io pre Anti rocha diachono de san marcilian fui testimonio pregado e zurado de questo testamento.

Io Antonio di Lucadeli tajapiera alo ponte dei mori fo testimonio pregado e zurado de questo testamento.

Ab extra — Testamento de mi Paris Bordon pittor fo de messer Zuane.

1572. die 5. Februari

Extractum per me Cesarem Ziliolum ducalem Cancellarium.

Documenti su Bernardino de' Rossi, pittore pavese. — Il *Ticino* di Pavia (anno VIII, n. 123, 18 ottobre 1899) pubblica alcuni documenti di qualche valore intorno alla vita e alle opere di questo geniale pittore; documenti inediti tratti dall'archivio del museo civico, nei quali si dà notizia del nome del padre di lui e di un suo figliuolo anch'esso pittore.

Il primo documento è una convenzione stipulata nel 1485 da un delegato del Civico ospedale di San Matteo con Bernardino de' Rossi, per l'ornamentazione dell'infermeria delle donne, allora appena compiuta. La convenzione dice:

MCCCCLXXXV. die Sabati XVJ aprilis.

Pacta et conventiones facte per et inter dominum baptistam de berneriis nomine hospitalis novi de la pietate papie parte una, et Bernardinum de Rubres filium Zanini, pictorem, parte altera videlizet: Primo. Quod ipse Bernardinus debeat, et ita promittit, depingere fuxos circum circa Infirmariam dominarum, noviter factam dicti hospitalis.... ad prophetas et foglamina, ad instar ecclesie nove dicti hospitalis. In quibus fuxis in totum vadant depicti prophete XVII depingendo duas fenestras, deversum nullam horam, et cantones frontispizii de mane ad foglamina solummodo quia campi sunt parvi et dicta quatuor loca, videlizet dicte due fenestre et duo cantoni habeantur pro uno propheta; et teneatur eliam instagnare et depingere mensolas ac instar illarum de dicta ecclesia nova ac etiam instagnare staffas capriatarum ad instar suprascriptarum de dicta ecclesia.

Et dictus dominus Baptista, dicto nomine teneatur et ita promitit, dare supfrascripto Bernardino pro eius mercede in totum florenos novem a solidis xxxii imperial. pro floreno, videlizet ad computum floreni unius pro singulis duobus prophetis cum suis foglaminibus et mensolis, et staffis et teneatur etiam dominus Baptista dare pontes factos dicto Bernardino et calcinam pro intonagando, et ipse Bernardinus teneatur into nagare.

Cum hoc pacto, quod factis duobus seu pluribus ex dictis prophetias, si dicti prophete et labores non placerent eidem domino baptiste, quod presens mercatum non habeat locum: Et quod dictus Bernardinus teneatur incipere dictum laborem ad omnem requisitionem suprascripti domini baptiste, et quando inceperit teneatur prosequi sino moris vel mora, usque ad completum opus.

Il secondo documento è di poco interesse, perchè non specifica i rapporti di cui parla, con l'amministrazione dell'ospedale nel 1493.

Il terzo documento invece è assai interessante e nomina anche un figlio di Bernardino pure pittore. È una nota delle spese fatte a carico del Comune di Pavia per il trofeo che fu innalzato sulla piazza Grande, l'anno 1512, quando il duca Massimiliano fu a Pavia.

Mastro Gian da Cornalba de havere per spese fate per la venuta de lo Ill.mo duca nostro de lanno 1513, et Primo per corde abute da Magistro Iacomo da la biava per ligare li paloni in piaza grande.

L. I s. o d. o.

Item per fare cuxire le tele che sono depinte la vitoria L. o s. vI d. o.

Item per opere III fate da Magistro Bernardino Roso depintore de quello quatro telle de la victoria L. III s. xII d. o.

Item per opere III fate da francescho roso depintore L. III s. xII d. o.

Item per opere III fate dandrea da lumelo depintore L. III s. xII d. o.

Item per opere III fate da magistro Antonio da pavia depintore L. III s. xII d. o.

Item per opere una facta da magistro batista da pavia depintore L. o s. xIII d. o.

Item per opere v fate dal famelio de bernardino roso depintore L. I s. xvI d. o.

Item per una opera fata dal fiolo de bernardino roso depintore L. o s. x d. o.

Item per peze III de Canevazo da fe le penture e le bandere del trionfo de la piaza et de le bandere de le ale L. vI s. o d. o.

Item per parpero biancho et negro e cartoni tolti per lo soprascripto trionfo de la piaza L. IIIr. s. vI d. o.

Item per cergie da vultare el trionfo cliii in tuto L. I s. xvI d. o.

Item per opere nove fate per magistro Augustino intaiatore al soprascripto trionfo L. vI s. xv d. o.

Item per opere IV fate per magistro francescho intaiatore ut supra L. II s. vIII d. o.

Item per fare intaiare la testa da zovane Angelo intagliatore L. I s. x d. o.

a. j. z.

L'autoritratto del Padovanino. — Il prof. Andrea Moschetti, nel *Buttettino del Museo civico di Padova* (anno II, n. 5-6), pubblica un documento inedito relativo all'autoritratto del Padovanino che si conserva nella sala del *Romanino* a Padova, dal quale si viene a sapere che il quadro (di cui s'ignorava la provenienza) fu donato da Ascanio Varotari, figlio del pittore, e che i *deputati* di Padova, accettando tal dono il 18 aprile 1665, deliberavano che ne rimanesse perpetua memoria nei loro atti, e che al quadro, appeso nel luogo delle loro adunanze, fosse sottoposta una iscrizione esprimente la riconoscenza cittadina. L'iscrizione fu pubblicata dal Menin (*Elogio di Alessandro Varotari*, in *Discorsi letti nella imperiale Accademia di belle arti in Venezia per la distribuzione dei premi dell'anno 1826*, s. l. nè a.), ma che ora non si sa dove sia finita. Il testo dato dal Menin ha qualche variante di fronte a quello ufficiale, il quale dice:

Alexander Varatarius Patavinus Protogenes
tituli magnitudinem horreat atius.
Tu qui artem cattes
vel in hac una qua se finxit icone
magno nomini locum invenies.
Tabulam Ascanius filius assessor urbi dono dedit
vel Alexandrum Patrie reddidit
quae, ut Patris ingenium sibi, filii pietatem patri
ducit ornamento
sic amborum meritis latem heic rependit.

a. j. r.

Antonio Van Dyck da Palermo a Napoli. — Alessandro Baudi di Vesme, direttore della R. Galleria di Torino, ci comunica:

A pag. 175 del tomo 2° del suo *Abecedario,* Mariette dice: J'ai trouvé ceci écrit à la marge d'un exemplaire de l'Académie des sciences et des arts de Bullart «... J'ai ouï dire à feu M. Bordone, peintre génois, que Van Dyck, dans le temps de la peste qui régnoit en Sicile et qui l'obligea d'abandonner Palerme, passant sur les frontières du royaume de Naples sans bulletin de santé, y fut arrêté et condamné aux galères, où étant, il fit quelques portraits pour le capitaine de la galère, qui en fit un présent au vice-roi de Naples, qui les trouva si beaux qu'il le fit retirer des galères, et le fit travailler à Naples, d'où il vint à Gênes. »

NOTIZIE VARIE.

Notizie d'Inghilterra.

Esposizione al Burlington F. A. Club di Londra. — Il *Burlington Fine Arts Club* di Londra, che con le sue mostre periodiche organizzate con raro intelletto d'arte, si rende così benemerito della diffusione della cultura artistica, anche oltre i confini della stessa Inghilterra, sta preparando per il mese di gennaio p. v. una Esposizione di opere in ferro e in acciaio, cesellate e sbalzate, di provenienza europea.

La Mostra sarà limitata a oggetti segnatamente notevoli per disegno e fattura, e comprenderà cassette, armadi, serrature, chiavi, orologi, coltelli, pugnali, armi, staffe, scudi, caschi, ecc. Non intende il B. F. A. C. d'illustrare particolarmente la storia dello sviluppo delle armi, ma faranno parte dell'Esposizione solo alcuni oggetti riconosciuti d'eccezionale importanza.

Ognuno vede l'interesse artistico non comune che presenterà la prossima Esposizione. Da quella dei Maestri lombardi tenutasi nel 1898 all'altra del gennaio di quest'anno dei disegni di Burnes Jones, e da questa all'altra che si sta ora organizzando, è un succedersi continuo di mostre, nelle quali alla varietà nella scelta sapiente dei soggetti si accoppia un fine senso d'arte.

Quando l'amore progredito nel pubblico per il nostro patrimonio artistico, un più vivo interesse e un principio di cultura meno superficiale che ora ci faranno sentire il desiderio e ci porranno in grado di cominciare a tentare fra noi qualche cosa di simile?

Ett. M.

Notizie di Germania.

L'Esposizione di Luca Cranach a Dresda. — L'eroico pittore tedesco, che volle rimanere prigione con Giovanni Federigo il Magnanimo, suo protettore, ha ricevuto l'apoteosi a Dresda: le sue opere, schierate nei saloni della Esposizione con amorosa cura dal direttore della celebre galleria sassone, il dottore Carlo Woermann, ricostruivano innanzi alla mente la nobile figura dell'operoso pittore, vissuto dal 1472 al 1552. Noi latini, che avevamo bestemmiato le Veneri del Cranach, figlie della terra fredda e oscura, nate tra le nebbie, negli antri profondi, danzanti nelle pareti metalliche del *Venusberg*, eravamo con-



La Fuga in Egitto (Collezione di Hermann Levi a Monaco)



Duca Enrico il Pio (Galleria di Dresda)

trariati nelle nostre convinzioni, innanzi all'insieme delle opere dell'uomo che fu sinceramente tedesco, e tradusse le idealità della sua nazione. Ci pareva d'assistere alle feste tradizionali germaniche, di vederci passare innanzi gli alberi luminosi del Natale, di respirare tra gli abeti e le betulle un'aria fresca, pura, vibrante. Il Cranach ci pareva un alpigiano, che scende dai monti vestito di grossa lana, brandendo il bastone ferrato; accanto alla vampa del focolare il buontempone racconta di storie allegre, di caccie; descrive i suoi principi negli abiti di gala, tutto splendenti d'oro ne' tornei; e ritrae al vivo il maestro, che aveva sconvolte le sue credenze ingenue, Martin Lutero. La sua fede è pura; e alle sue Madonne reca i fiori più belli, i colori più vivi della tavolozza, le luci d'oro.

La prima opera dell'artista, rosso squillante tra il verde, lo presenta nell'età di trentadue anni, ed è quella proveniente dalla Galleria Sciarra in Roma, ora posseduta da Hermann Levi, maestro di cappella a Monaco. Il piano è fiorito di fragole porporine e dei fiori più belli; nel fondo s'innalza la betulla dal lungo fusto argenteo e l'abete con le candide vecchie barbe, che sembrano neve rimasta tra i rami; la Vergine, tra gli angeli e i genietti, guarda con gli occhi azzurrini, come pervinche. Evidentemente in questo dipinto Luca Cranach era sotto l'influsso di Iacopo de' Barbari, che stette a Norimberga dal 1503 sino al 1505: l'arte italiana s'insinua nel Bambino in piedi sulle ginocchia materne, e gli amorini sono venuti da Venezia a batter le alette entro al quadro del Cranach.

Questo dipinto non permette di attribuire al Cranach la *Crocifissione* del 1503 (n. 147 del catalogo, galleria del castello di Scheissheim), perchè essa è opera di un maestro fortemente drammatico, grandioso e fantastico, probabilmente il Grünewald. I contorni delle figure sono più grossi di quel che sieno nel Cranach, le frondi degli alberi segnate a grosse masse; il paese è a rocce nevose più architettate, a piani di luce più larghi e continui, mentre il Cranach, anche nel quadro sopra descritto, fa le luci del paese a strappi, a fiocchi. Grasso è il colore; e sono atre le nubi del cielo, gli alberi a rami ritorti. La violenza si esprime anche nel drappo del Cristo serpeggiante; e la per-

secuzione del carattere nella testa brutale del cattivo ladrone, che par quella di un suino.

A questo dipinto si approssima il ritratto di Giovanni Stefano Reuss, cancelliere di Costanza, posseduto dal Museo di Norimberga (n. 148 del catalogo); mentre due altri quadri (nn. 2 e 3, Galleria di Dresda), segnati L. C., due sportelli di un trittico, quantunque sieno indicati sotto il nome del Cranach, dimostrano una natura artistica da lui differente per il colorito più molle, per il disegno meno energico e la struttura men forte: vi è finitezza grande, ma tirata in modo uguale, il colore più diluito e poca anima; le mani sono men tonde, e in tutto c'è maggior squadratura che non sia negli altri quadri esposti.

Dalla *Fuga in Egitto,* del 1505 circa, arriviamo al ritratto dell'elettore di Sassonia Federigo il Saggio e di suo fratello Giovanni il Costante (n. 127 del catalogo presso il Granduca di Anhalt), coi loro santi patroni. Quelle faccie larghe, dall'ossatura grossa, sono dipinte vivacemente; e quelle figure spiccano su fondo nero, accurate in ogni lor parte, negli ornamenti e nel costume, meno l'apostolo San Giacomo, che tiene ancora alquanto dell'arte italiana. È ancora una reminiscenza, che si va spegnendo nella caratteristica, forte, tedesca natura de' personaggi veri e ideali del Cranach. Il drago crestuto, segno dell'artista, par che schivi sempre più il regno italico delle Grazie.

In un altro quadro del 1512 (n. 98 del catalogo), esistente nella chiesa di Torgau, rappresentante quattordici santi, si può vedere ancora di Jacopo de' Barbari un ricordo svanito nella Santa, penultima a destra; ma le figure si arricciano sempre più; l'effetto si fa intenso, e sul fondo, come di lavagna, escono vividi bianchi. Le figure si affollano qui, come nel dipinto (n. 106, Galleria di Dresda) rappresentante la *Strage degl' Innocenti,* con una rassegna di feudale cavalleria nel fondo.



La Duchessa Caterina (Galleria di Dresda)

Al periodo 1512-14 può assegnarsi la *Madonna* pensosa (n. 116, presso von Heyl di Darmstadt), che stringe a sè il Bambino, il quale appoggia tristamente la testolina sul braccio sinistro di lei. Vi è una gran plastica forza nel modellato accuratissimo e nel forte chiaroscuro: una vera



Il cardinale Alberto di Brandeburgo adorante il Crocifisso (Galleria di Augsburg)



Ritratto di Maurizio di Sassonia. Presso il Granduca di Hesse

monumentalità. L'altra *Madonna* (n. 138, Museo dai Darmstadt), pure con espressione di tristezza, comincia ad assumere il tipo proprio delle Vergini del Cranach: occhi stretti e alquanto convergenti, alla chinese; bocca piccola; discriminatura dei capelli, non sull'asse mediano, cadente a sinistra.

Al 1514 appartengono due ritrattoni (nn. 6 e 7, Museo di Dresda), il duca Enrico il Pio e la duchessa Caterina, in vestimenta che sembrano carnevalesche. E vi appartiene pure una nobile composizione, la *Vergine col Bambino e Sant'Anna* (n. 142, Galleria di Berlino): la Vergine giovinetta, con aria di fanciulla, lunga, sottile, attilata nel busto, con lunghe pieghe nella gonna addentrate, raggirate, contorte. L'altra *Madonna col Bambino* del periodo 1514-15 (n. 71, Duomo di Breslau) mostra ancora la betulla e gli abeti nel fondo, con luci a strappi nel paese, sulle rupi; le nubi stracciate. La capigliatura della Vergine non è più gialla, come nel primo quadro qui indicato; si è fatta scura, ondeggiante, ed è ravvivata da piccole luci. La rotondità cresce sempre più nel segno, così che il mento e il nasetto del Bambino si fanno tondi, e le sue guancie pienotte; la nuca delle teste si allunga, e si torce alquanto verso destra; il colore si schiarisce; e c'è qui tutta la matura esperienza del maestro ne' particolari luminosi.

Uno studio maggiore nella composizione, sul modo di raggruppare le figure, si vede nella *Crocifissione* (n. 9, coll. Wesendonck a Berlino) e nel *Cristo flagellato* (n. 8, Galleria di Dresda), il quale ha un fondo architettonico, ma da apparato, non un vero e proprio edificio. Entrambi i quadri sono del 1515, anno a cui si ascrivono *La Famiglia del Fauno* (n. 85, Galleria di Donaueschingen), il *San Giorgio* (n. 117, presso il Granduca di Anhalt), il *San Girolamo* (n. 92, nel Ferdinandeum d' Innsbruck), nel grandioso paese, ricco d'animali, con uccelli dall'aspetto umano che si specchiano nell'acqua. Notevoli le teste delle figure, con capigliature a riccioli fini, come incisi o damaschinati.

Il colore s'indora nello *Sposalizio di Santa Caterina* del 1516 (n. 10, presso il granduca di Anhalt): le capigliature scendono ricche sugli omeri, il busto rotondeggia così da sembrare una gran coppa, e gli ornati si dispongono a cerchio come cornici del ricco vaso, e si restringono al collo.

Le figure s'allungano sempre più, la loro espressione è distratta. Un altro *Sposalizio di Santa Caterina* del periodo 1516-18 (n. 78, Galleria di Gotha), è prossimo a quello, ma il colore è anche più bello e vivido, e maggiormente spicca per certa parete nera messa diagonalmente dal pittore.

Luca Cranach è all'apice della sua arte nel 1516-18, quando dipinge le Madonne (n. 12 nel Duomo di Glogau e 79 nella Galleria di Carlsruhe) con la chioma sempre più abbondante e arricciolata; col velo che involge loro il capo come una cuffia tonda; la fronte si fa più ampia, gli occhi si stringono sempre più; le pieghe si ramificano su per le vesti; la finitezza è al colmo. Nel 1518 par che s'inizi il periodo del nudo, con una *Lucrezia* manierata (n. 86, presso il Granduca di Coburgo e Gotha), una ninfa distesa come le Veneri in veneziano abbandono (n. 13, Galleria Schubart a Monaco); ma meglio assai di que' tentativi, il maestro si prova in un altro da miniatore, in una tavoletta finissima che rappresenta un moribondo. E la diligente ricerca delle sottigliezze del miniatore gli serve a raggiungere un'estrema finezza nella *Crocifissione* (n. 77, nell' Istituto Städel di Francoforte), a intessere fili di seta coi colori e con la luce.

Nel 1521 dipinge un ritratto d'un uomo pieno di vita (n. 15, Galleria di Schwerin), di volontà, d'astuzia, ben superiore ai due qui riprodotti, perchè la finezza acquistata dall'artista non disgiunge le parti del dipinto, ma tutto fonde e armonizza; il costume non è più di parata, non è una mascheratura, ma è naturalissimo nella riproduzione della stoffa e della pelliccia, largo nel drappeggiamento.

Nel 1522 s'incontra la prima scena di genere, un vecchio con una giovane (n. 16, Galleria di Budapest), lo stesso soggetto che Iacopo de' Barbari svolse nel quadro della collezione Weber ad Amburgo; ma l'*Italiano*, memore dell'arte classica, rappresentò il vecchio amoroso come un satiro, mentre il Cranach ne fece un vecchietto ardente, che biascica motti lascivi nella bocca sdentata, vòlto alla sua Dulcinea, una piccola cinese tranquilla.

Nel 1524 circa, l'artista compone ancora una grandiosa scena, rappresentando il cardinale Alberto da Brandeburgo innanzi al Cristo profondamente addolorato e confitto alla croce, col sangue che trasuda dai pori della pelle e gronda lungo il corpo (n. 141, Galleria di Ausgsburg). Dietro alla croce e alla betulla, il cielo tutto gonfio di nubi nere. Solo il Cardinale par che non prenda parte alla scena di dolore della natura: congiunge le mani indifferente, come chi compie un atto solo per vecchia consuetudine. Volle dipinto sul quadro il suo ritratto e nulla più.

Nel 1525 dipinge in un medaglione il ritratto più energico di Martin Lutero, con occhi fissi nella testa angolosa e forte (n. 21, Lutherhalle di Wittenberg), e di nuovo Alberto di Brandeburgo in figura di un San Girolamo, imitata dal Dürer (n. 22, Museo di Darmstadt). Nel 1526, gli altri di Gio. Federigo il Magnanimo, severo, potente, e della sua giovine sposa, la principessa Sibilla di Cleve, con rama di gelsomini intorno al capo (n. 23 e 24, Museo di Weimar). Si suppone ancora che la principessa sia figurata al n. 25 (Galleria di Pietroburgo), nella figura di donna col cappello caratteristico, rosso, di velluto, alla bersagliera; e si rivede Alberto di Brandeburgo in un altro ritratto del 1526 (n. 27, Galleria di Pietroburgo), scon-



Madonna sotto il pometo (Museo dell' Eremitaggio, Pietroburgo)

torto ne' lineamenti, ch'erano stati segnati dal Dürer nella incisione in cui eternò il suo protettore. In quell'anno stesso, il Cranach creò il capolavoro de' suoi ritratti, dipingendo l' *Incognito* che adorna la collezione del castello di Heidelberg (n. 32), con un colorito chiaro nelle carni e uno sfumato dolce, prima non visto nelle sue figure, e con una vivezza di verità che attesta dello studio attentissimo del pittore nell'osservare direttamente i tratti fisionomici del suo personaggio. Altri due ritratti, eseguiti nell'anno medesimo, del principino Maurizio di Sassonia e di suo fratello (n. 33 e 34, presso il Granduca di Hesse), mostrano come l'artista sapesse anche trovare una nota generale gradevole di colorito: que' visi pallidi dei due giovanetti su fondo nero, coi vestiti bruni, attraggono gentilmente lo spettatore.

Il pittore cerca gli effetti grati dell'intonazione, e ne ottenne nel 1527 uno singolare nella *Madonna* sotto il pometo, il quale le fa ghirlanda intorno al capo (n. 82, Galleria di Pietroburgo); e, contento di questo effetto, lo volle ripetere, raffigurando *Venere e Cupido* (n. 39, Museo di Schwerin).

Dal 1527 in poi l'artista non si presenta più a noi con nuove ricerche. Rifà in quell'anno la figura di Alberto di Brandeburgo come San Girolamo nella boscaglia; e per la prima volta dipinge Venere e Cupido col favo di miele (n. 39, Museo di Schwerin), graziosa allegoria tante volte ripetuta in seguito dall'autore. Un'altra allegoria dello stesso anno rappresentante uomini selvatici, in lotta, con grosse clavi, innanzi a donne che guardano spaventate co' loro fanciulli (n. 40 del Museo di Weimar), non è altrettanto felice, specialmente per essere le figure tutte sopra un piano, mancanti di prospettiva. Curiosa è la rappresentazione del *Giudizio di Paride* (n. 42, presso G. Schiefer in Darmstadt), ove Paride e Mercurio sono due barbuti cavalieri in arme forbita, e una delle Grazie tiene il cappello alla bersagliera.

Luca Cranach sta già sotto il dominio del Dürer, e si dimostra sotto il suo potente influsso nelle figure degli Apostoli del *Sinite parvuli* (n. 46, della Cattedrale di Naumburg a. S.), opera del 1528, nell'*Adultera* (n. 56 della Galleria di Budapest) del 1532.

Del 1529 il Cranach presenta un'allegoria della perdizione e di Dio Salvatore (n. 44 della Galleria di Gotha), fatta in una forma che ricorda l'altra più antica del moribondo. Nel 1530 nell'*Apollo e Diana* si dimostra manierato, intento a spigolare nel suo passato d'artista (n. 50, Galleria di Berlino). Nel 1534 rappresenta la leggenda della donna, che mette la mano nella bocca del leone (n. 62, nel castello di Schleissheim); e fa un ritrattino fortissimo d'effetto, con l'ombra riportata sul fondo chiaro, e con molta ricerca ne' colori (n. 63, Galleria di Dresda). Sul fondo chiaro si vedono pure le ultime cose dell'artista, il ritratto virile del 1544 (n. 69, presso il dott. v. Kaufmann) e l'altro di Carlo V, vestito di nero, opera del 1548 (n. 70, Galleria di Schwerin i/M.).

E con questo chiudiamo il rapido cenno della esposizione, che ha giustamente ingrandita ai nostri occhi la nobile figura dell'artista tedesco.

Dresda, agosto '99.

ADOLFO VENTURI.

NOTIZIE DI FRANCIA.

Lascito Rothschild al Museo del Louvre. – La baronessa Nataniele di Rothschild, testè defunta, ha lasciato per testamento i seguenti 14 italiani quadri al Museo del Louvre:

FRATE ANGELICO. *Resurrezione di Cristo.*
GHIRLANDAJO. *Vergine col Bambino.*
PALMA VECCHIO. *Sacra Conversazione,*
TINTORETTO. *Vergine in Gloria.*
BOTTICELLI. *Madonna col Bambino.*
ANDREA MANTEGNA. *Sant'Apollonia e San Michele.*
SCUOLA DI FRA BARTOLOMEO. *Vergine col Bambino.*
SCUOLA FIORENTINA DEL SECOLO XV, *Ritratto di Bartolomeo Giovanni Berzichielli.*
SCUOLA FIORENTINA DEL SECOLO XV. *Incoronazione d'Ester.*
SCUOLA D'ANDREA DEL SARTO. *Ritratto d'uomo,*
SCUOLA UMBRA. *Vergine col Bambino e due fanciulli.*
SCUOLA TOSCANA-UMBRA. *Vergine col Bambino.*
SCUOLA ITALIANA DEL SECOLO XV. *La Madonna, San Giuseppe e San Francesco.*
SCUOLA ITALIANA DEL SECOLO XVI. *San Mauro.*

Tali le attribuzioni che si leggono nel testamento della baronessa di Rothschild: non le discuto per ora sebbene alcune forse non vadano accettate. Se ne scriverà più a lungo in un prossimo fascicolo,

Congresso internazionale ed Esposizione dell'arte pubblica a Parigi. — Nell'agosto del prossimo anno, durante l'Esposizione mondiale, sarà inaugurato a Parigi, nelle sale dell'Hôtel de Ville, il II Congresso internazionale dell'arte pubblica.

Tolgo dal manifesto-programma le seguenti notizie.

Le questioni sottoposte al Congresso si raggrupperanno in tre serie:

« *Questioni d'ordine storico* (comunicazioni riferentisi ad opere di conservazione, di restauro, di mutilazione, di distruzione di edifici, monumenti, opere d'arte, giardini, luoghi campestri consacrati dalla storia, dalla leggenda o dal costume, ecc.) ».

« *Questioni d'ordine tecnico o delle applicazioni* (comunicazioni sopra i principi dell'estetica della città, nelle condizioni d'applicazione di questi principi e su

processi di conservazione e di restauro di monumenti, edifici, ecc.) ».

« *Questioni d'ordine amministrativo* (comunicazioni sopra le leggi, i regolamenti e tutti gli altri mezzi amministrativi diretti al fine di creare e mantenere l'aspetto artistico delle città) ».

Contemporaneamente al Congresso sarà inaugurata nell'Hôtel de Ville una Esposizione internazionale dell'arte pubblica, la quale sarà divisa in tre sezioni corrispondenti alle tre serie di questioni trattate dal Congresso.

E, così, nella *Sezione storica* saranno esposti per via di riproduzioni in rilievo, in disegno o in fotografia esempî cospicui di conservazione, di restauro, di mutilazione e di distruzione di edifici, piazze, strade, luoghi campestri, ecc.; nella *Sezione tecnica* i migliori tipi d'applicazione dei principî dell'estetica delle città: monumenti, palazzi, statue, fontane, chioschi, insegne, cancellate, orologi pubblici, ecc., e saggi di processi diversi di conservazione e di restauro; nella *Sezione amministrativa,* infine, leggi, regolamenti, sentenze, pubblicazioni e documenti di ogni sorta riferentisi alla polizia edilizia e alla protezione dei monumenti.

Ogni nazione avrà la sua esposizione particolare divisa nelle tre sezioni sopra indicate.

Il Congresso e l'Esposizione saranno inaugurati l'8 agosto 1900.

ETTEMME.

NOTIZIE DEL BELGIO.

L'Esposizione di opere del Van Dick ad Anversa in occasione del III Centenario della nascita del maestro. — *Un po' di storia dell' Esposizione.* Non appena si sparse la notizia di un' Esposizione vandichiana, che si sarebbe tenuta ad Anversa nell'agosto, tutti pensarono che l'idea dovesse essere stata suggerita dall'altra Esposizione così bene riuscita delle opere del Rubens tenutasi nella stessa città per il centenario della nascita di quel grande: pare invece, a quanto mi dissero, che l'idea fosse balenata assai prima, senza ch'essa potesse mai venire effettuata. L'idea infatti era molto ardita e non se lo dissimularono gli ammiratori del maestro, che non avevano dimenticato le difficoltà, i disagi, le delusioni, i sacrifizi che si erano dovuti affrontare per l'Esposizione di opere del capo della grande scuola locale. Ma la vigorosa tempra fiamminga non si sgomentò: fu nominato subito un Comitato centrale e due Sottocomitati a Londra ed a Roma. Le speranze riposte nel concorso dell'Italia dovevano, ahimè, urtare contro chi considera inamovibili le opere d'arte esposte nei pubblici musei e nelle gallerie pubbliche e doveva infrangersi contro il granito della gelosa, ostinata ritrosia dei proprietari; ma non insistiamo su questo doloroso argomento. D'altra parte non dobbiamo dimenticare che il nostro patrimonio d'opere del maestro è molto assottigliato, essendone passate moltissime all'estero, specialmente in Inghilterra; Genova è l'unica città italiana, che ne possegga ancora un buon numero. Per evitare ogni possibile inconveniente il Comitato centrale aveva preso tutte quelle misure e precauzioni, che la prudenza poteva consigliare: un incaricato speciale sorvegliava l'imballaggio e la spedizione in vagone speciale di ogni dipinto, e, con grande soddisfazione di tutti, nessuna pittura ebbe menomamente a soffrire, il che dimostra quanto fossero infondati i timori dei proprietari genovesi di opere del Van Dyck. Fu ventura per l'Esposizione che l'Inghilterra rispondesse in modo ben diverso all'appello, benchè in principio fosse alquanto restìa, anzi, per dire il vero, le prime pratiche del Comitato naufragarono completamente, mentre quasi contemporaneamente un addetto all'Ambasciata belga a Roma tornava da Genova senza aver ottenuto un risultato migliore. Le speranze in una buona riuscita parevano scosse, ma il Comitato non si perdette d'animo ed inviò a Londra M. Henri Hymans, conservatore delle stampe alla Biblioteca reale di Bruxelles. Le simpatie personali delle quali l'inviato godeva in Inghilterra, le numerose relazioni, ch'egli vi contava, i servigi resi in tempi più remoti a qualche personaggio di quella nazione, appianarono ogni difficoltà e ben presto egli potè raccogliere un numero egregio di adesioni. Il direttore della National Portrait Gallery, M. Lionel Cust, era venuto in suo aiuto procurandogli le adesioni di parenti ed amici, fra le altre quelle assai importanti di suo cugino conte Darnley e di suo cognato visconte Cobham. Nel frattempo giungevano ad Anversa altre adesioni dalla Germania, da Parigi, Vienna, dall'Hermitage e dall'Italia. A maggior guarentigia dei proprietari, poi, ogni dipinto fu assicurato per il suo valore, qualunque esso fosse. Intanto al Museo Reale si lavorava attivamente per preparare i locali nei quali si sarebbe tenuta l'Esposizione; i dipinti che vi si trovavano furono portati altrove e le pareti delle cinque vastissime sale furono ricoperte di velluto verde-muschio, alle porte di sfondo furono adattate ampie e liscie portiere di velluto rosso cupo, e nell'antisala, in mezzo ad un'aiuola di piante e fiori, fu collocato un geniale busto del Van Dyck, opera notevole dello scultore Du Pont d'Anversa; per terra, un ampio tappeto orientale completava l'armonia dell'insieme: in complesso molta semplicità e molto buon gusto, dovuti in gran parte a M. Koch, conservatore del Museo, che scelse e diresse l'addobbo.

I. *Lavori giovanili del Van Dyck* - II. *Opere di maturità* - III. *Periodo inglese.* — Che il Van Dyck sia stato il miglior storico del suo tempo fu affermato, e ciò è assolutamente esatto, costituendo anzi uno dei suoi più rari pregi, uno dei suoi più bei titoli all'immortalità. Tutte, si può dire, le persone,

che ebbero qualche importanza, che esercitarono qualche influenza sulla politica nelle Provincie Unite ed in Italia, furono dal pennello dell'artista perpetuate, grazie all'artista, e soprattutto ci è nota l'aristocrazia inglese sua contemporanea.

Nessun personaggio di quella nazione sul quale sia



Lord Filippo Wharton a 19 anni (Museo dell' Eremitaggio, Pietroburgo)

le figure più salienti della guerra dei trent'anni e dei fatti d'arme, che commossero in quel tempo l'Europa, ci furono tramandate con la loro espressione morale e con una fedeltà, che la lettura della storia non può che confermare: la Corte della fuggitiva Maria de' Medici con le sue passioni ci è perfettamente nota piovuto qualche raggio di quel gran sole, ch'è la gloria ci sfugge non solo, ma si può asserire che nessun personaggio che avesse ottenuto qualche grado, qualche distinzione dalla Corte di S. Giacomo trascurò di posare nel magnifico studio di Blakfriars. L'esposizione d'Anversa, apertasi lo scorso agosto nel Museo Reale, ci of-

fre una delle più belle occasioni per ammirare riuniti con importantissimi lavori religiosi vari di questi personaggi testimoni eloquenti dell'arte sublime del maestro, che Anversa onora quest'anno. Il riserbo, l'orgoglio, la benevolenza, la grazia, dànno a ciascun tipo un'impronta speciale, che sveglia al più alto grado il nostro interesse e la nostra ammirazione per l'arte meravigliosa con la quale esse sono espresse; ma è il carattere elevato di quei volti e di quelle figure, la spigliatezza, la signorile noncuranza di esse e la negligenza elegante



Gian Vincenzo Imperiale, procuratore della Repubblica genovese (Museo Reale, Bruxelles)

dei loro atteggiamenti e del loro abbigliamento che conquistano subito la nostra più viva simpatia. Le pitture del periodo inglese hanno una parte preponderante nell'esposizione, ma non è a dolersene. Dove trovare una pittura più perfetta del ritratto di lord Philip Wharthon a 19 anni o del ritratto di Arthur Goodwin, che sarei tentato di chiamare soprannaturale? Alla vista di tali opere ci si sente soggiogati e vinti da un senso di sgomento. Il sereno e profondo ritratto del conte di Carlisle, del conte d'Arundel col nipotino, quello magistrale di lady Ritchie e i due superbi gruppi degli Stuart e di lord Bristol col duca di Bedford si impongono anch'essi alla nostra attenta osservazione, mentre per ogni riguardo ammirevoli sfilano davanti il nostro sguardo avido i ritratti di Alessandro Della Faille, di Ferdinando Boisschot e di Ambrogio Spinola. Il bel ritratto del barone Franchetti rappresenta la maniera italiana dell'artista meglio di quello presunto di Paolina Brignole-Sale Adorno e del preteso ritratto di Ambrogio Doria, mentre il periodo giovanile è assai ben rappresentato dall'autoritratto del maestro, inviato dal duca di Grafton.

Ma ciò che costituisce il pregio più singolare dell'esposizione d'Anversa sono le pitture giovanili e le grandi opere religiose. Secondo ogni probabilità nessuno avrà più l'occasione di ammirare riunite le prime opere eseguite dal maestro e tutte quelle grandi composizioni sparse nelle varie chiese del Belgio, fra le quali sono della più grande importanza il *Sant'Agostino in estasi*, il *Crocefisso* detto il *Cristo della spugna di Gand*, il *Crocefisso con San Domenico e Santa Caterina* di Anversa, il *Crocefisso* di Termonde e quello di Courtrai.

I.

Se gettiamo uno sguardo sulla pleiade di artisti, che hanno illustrato l'umanità, forse nessuno più del Van Dyck riesce a sorprenderci per la precocità del suo ingegno; per questo riguardo egli potrebbe esser chiamato il Mozart della pittura, tanto le manifestazioni del suo temperamento privilegiato s'impongono già a quanti lo circondano ad un'età in cui gli altri non possono che iniziare i loro studi.

A tredici anni lo vediamo eseguire degli studî di teste di Apostoli, che rivelano una tecnica solida e un ottimo metodo. Due di queste pitture sono alla Esposizione (nn. 33 e 34) e si fanno ammirare per il vigore ed una grande potenza, specialmente quella esposta dal signor Müller di Berlino, simile, per molti riguardi, ad un'altra posseduta dal Louvre, ed evidente studio per il *Tradimento di Giuda*, di lord Methuen (n. 10), esposto nella medesima sala.

A quattordici anni vediamo il Van Dyck affrontare il ritratto; salvo qualche pentimento, qualche sforzo, qualche correzione, il lavoro mostra non solo buone attitudini, ma qualità serie ed un grado avanzato di studi, e l'autore ne è così soddisfatto, che vi appone la sua firma; infatti accanto alla testa di vecchio, nel fondo, si legge: «Anno 1613. A. v. D. f. Aeta. suae 14».

Finalmente a ventun anno «*viene le sue opere stimate pocho meno di quelle del suo maestro*», per servirci della frase adoperata da un inviato ad Anversa del conte d'Arundel. Quale altro artista può vantare un cammino altrettanto rapido verso la gloria?

Procedendo per ordine cronologico, eccoci davanti al *Cristo caduto sotto la croce* (n. 11), che assume ai nostri occhi un'importanza speciale, essendo la prima opera che il Van Dyck dipinse dopo aver lasciato lo studio del Rubens. È noto che (esempio senza riscontro nei *Liggeren*) a soli diciannove anni il Van Dyck fu accolto ed iscritto *tibero maestro* alla Guilda di San Luca; dopo l'importante avvenimento, che doveva segnare un'epoca così memorabile della sua vita, egli dovette mettersi a studiare un soggetto, che gli desse campo di raggruppare varie figure; egli non aveva mai potuto resistere al fascino delle grandiose opere religiose del suo maestro, a quel movimento, a quello slancio mirabile ed ardeva di tentarle egli pure. I numerosi studi, che si conoscono, fra i quali quello del barone di Beurnonville, gli schizzi esposti dal Re d'Italia e da sir Charles Robinson, rivelano un lavoro preparatorio, lungo e laborioso, che non fu del resto coronato dal miglior successo.

Le figure sono infatti addossate le une alle altre in atteggiamenti non troppo naturali: vi si sente lo sforzo; fra essi l'aria non può circolare; ch'essi non si muovano, si urterebbero certamente. Una figura nobile e sofferente di giovane sta carponi oppresso sotto il peso di una croce immane, ma il suo volto levato sulla madre non rivela se non una leggiera tristezza; così pure nella Vergine non è troppo profonda la espressione, mentre le figure secondarie sono un po' trascurate, meno però quella sul piano anteriore, che fa sfoggio di un torso poderoso e di vigorose musculature eseguite con la più grande diligenza; esse attestano già la profonda scienza anatomica dell'autore. La tonalità generale, poi, è ricca e vivace: essa tradisce le influenze del Rubens e del Tiziano, che l'autore aveva potuto ammirare e studiare nella galleria del maestro. Dipinto per la chiesa di San Paolo ad Anversa, che allora si chiamava di San Domenico, è ricordato, fra gli altri, dal Bellori, [1] al quale pare che il dipinto ricordi molto la prima maniera del Rubens.

Opera di ben altro valore vien dopo, il *Cristo nell'orto degli ulivi* (n. 9), esposto da lord Methuen e che riassume tutte le doti più brillanti ed egregie delle pitture giovanili del Van Dyck. In altra sala sir Francis Cook ne presenta una variante del più grande interesse, che dovette servire di studio preparatorio; la

[1] Pag. 254.



Lord Bristol ed il primo duca di Bedford (Galleria del Duca di Devonshire)

influenza di Tiziano vi domina sovrana, ma le attitudini delle figure raggiungono una estrema violenza, evidente esagerazione della caratteristica del Rubens. Nel dipinto di lord Methuen l'influenza di Tiziano si può dire sola: essa alita nell'armonia generale potente di toni rossi negli atteggiamenti e nelle figure, persino in qualcuno dei tipi. Ma ciò che soprattutto ci riempie di meraviglia è il constatare gl'immensi progressi che il giovane artista ha fatto in così breve spazio. Il disegno è assai più corretto, le figure si muovono meglio e i riflessi sinistri delle torce fumanti illuminano la scena con una verità, che non potrebbe essere più suggestiva; l'espressione dei visi si è fatta più profonda, l'impasto è divenuto più morbido e fuso, il tipo di Cristo, infine, ha assunto quell'elevato carattere di nobiltà quasi soprannaturale, che sarà la nota più originale di tutti i dipinti religiosi nei quali Van Dyck introdurrà la figura del Redentore. Se dobbiamo credere a Campo Weyermann, anche il Rubens tributò le più gran lodi e la più grande ammirazione al *Cristo nell'orto degli ulivi*, ricevuto in dono dall'allievo favorito, e, fattolo collocare nel posto d'onore della sua più splendida sala, lo andava mostrando a quanti lo visitavano, facendone risaltare i pregi. Il primo originale non è però quallo di lord Mathuen, ma quello del Prado; un'altra versione poi fa parte del Museo di New York. Lo schizzo originale per la vasta composizione è uno dei più belli del Van Dyck che possegga il Louvre ed all'Albertina di Vienna se ne conserva un altro con variante.

Oltre al *Tradimento di Giuda*, Sir Francis Cook presenta anche il *Serpente di bronzo*, attribuendolo a Van Dyck, e questi ebbe infatti a trattare simile argomento, ma in tutt'altro modo, come si può rilevare anche da uno schizzo esposto in altra sala da M. Bonnat di Parigi; il dipinto è oggi a Madrid. Se si esamina la tavola di Sir Francis Cook, si resta subito colpiti da alcune gradazioni rosse, gialle e verdi, assai poco familiari alla tavolozza del pittore; la maniera con la quale è eseguita, a sinistra, la donna con bambino in collo, il tipo di lei, l'atteggiamento vengono ad aumentare la nostra perplessità sull'esattezza della attribuzione; certo è un lavoro che palesa qualità non ordinarie.

Proseguendo nelle sale dell'Esposizione, eccoci davanti ad altro lavoro anteriore al viaggio in Italia, il famoso *San Martino di Saenthem* (n. 28), al quale si ricollegano leggende poetiche e tradizioni fantastiche. Chi mai, ignorando la cronologia delle opere del Van Dyck, oserebbe pensare che il dipinto è posteriore al *Cristo nell'orto degli ulivi?* Eppure ogni dubbio parrebbe intempestivo, essendo le notizie che concernono i due dipinti fra le meno vaghe di tutte quante si riferiscono al pittore. I due sistemi impiegati sono così differenti, così opposti, oserei dire, che appena si possono credere del medesimo pennello. Quanto caldo, delicato e insensibilmente digradante è il colorito nel dipinto di lord Methuen, altrettanto è crudo quello della tavola di Saventhem, dove, con tutta quella terra, di Napoli, contrastano quelle gradazioni fiammeggianti rosse ed azzurre, non abbastanza fuse fra loro, non abbastanza bene combinate. Il disegno però è assai castigato ed il modellato solido, di più il torso del mendicante ed il cavallo sono trattati con rara perizia: tutta la pittura poi rivela nel modo più manifesto la influenza del Rubens, e più specialmente l'influenza della maniera chiara ed illuminata di questo. L'impressione, che l'osservatore risente dalla pittura è che non sia perfettamente terminata; di maggiori dimensioni e pur vigoroso e potente è l'esemplare tipo, quello cioè di Windsor, attribuito per tanto tempo al Rubens.

Esso differisce alquanto dalla tavola esposta ad Anversa nelle parti secondarie, ma ne ricorda assai il colorito. Rimasto per molto tempo in Spagna, si ritiene abbia decorato la chiesa collegiata d'Ypres, a quanto afferma l'Hymans in un interessante articolo sull'Esposizione d'Anversa.[1] Il *San Martino* poi non sarebbe entrato nella collezione di Windsor prima del secolo scorso.

Il capitano Holford espone uno studio per il *S. Martino*, del più grande interesse; è una tavoletta sulla quale il pennello frettolosamente ha tracciate le figure a larghe masse, ma con uno slancio ed una sicurezza ammirabili; la prima idea però la troviamo a pag. 43 dell'*Album* del duca di Devonshire, una delle cose più preziose dell'Esposizione: la giovanile figura del Santo vi è delineata con cura, ma le altre figure mancano e del cavallo non si vede che la parte anteriore.

Dipinta nella stessa gamma di colori vivaci, ma con quanta minor forza e maestria ci cade sotto gli occhi un'altra composizione, pure esposta ad Anversa, ma in altra sala. Inviata dal proprietario principe Sanguzko, rimase per varie settimane negletta in una camera remota del Museo, a pian terreno, finchè, riconosciuta in un pregevole schizzo esposto da M. Bonnat, la prima idea per tale composizione, esso venne a prender posto fra gli altri lavori del maestro al piano superiore.

La concezione oltremodo rubensiana ci mostra il buon *Samaritano* in atto di soccorrere il viandante ferito. Se qualche parte presenta qualche interesse come uno studio di nudo nello scorcio di una delle figure secondarie ed il cavallo, nulla potrà cancellare od anche solo attenuare l'impressione sgradevolissima, che produce in noi tanta volgarità. Se questa pittura è proprio del Van Dyck, dovette essere certamente eseguita al principio del soggiorno di lui nello studio del Rubens, e la concezione espressa nello schizzo di M. Bonnat mi pare si possa spiegare con l'ardore che

[1] *Gazette d Beaux Arts*. Septembre 1899.

il giovane allievo metteva nel vincere la propria natura e nell'imitare le opere del maestro, esagerandone i caratteri più opposti al proprio temperamento, ma quanto all'esecuzione qualche altro pennello dovette concorrere; io non potrò mai rassegnarmi, per esempio, ad ammettere come opera del Van Dyck quella ripugnante figura d'uomo a destra; essa raggiunge l'ultimo limite della trivialità, e l'artista non avrebbe mai potuto, neanche volendolo, arrecare una così grave offesa all'estetica.

Quanto al resto, il disegno nella composizione non è molto corretto e la tecnica generale offrirebbe molto campo alla critica, benchè nella pittura si riscontri un fare largo ed una certa forza nel modellato. Il nostro sguardo però trova su cui riposare e si compiace nell'infinita armonia e nelle opulenza di tinte del *Dedalo ed Icaro* (n. 35), prezioso invio del conte Spencer. Se consultiamo il catalogo vi troveremo: « dipinto avanti il 1621 »; ma quando il Van Dyck eseguì la pittura la sua tecnica doveva esser assai più vicina a raggiungere le sue elevate aspirazioni che non le opere del primo periodo. Non è certo nelle sue produzioni giovanili che troveremo delle carni così fresche e palpitanti di gioventù, la salute rigogliosa e serena, e la poesia, che alita su tutta la figura bellissima d'Icaro, nè quelle soavi e potenti colorazioni, con le quali l'ingegno dell'artista ha fuso tante influenze di maestri e di scuole, non ammirate fuggevolmente, ma pro-



A. Van Dyck. Raccolta del barone Giorgio Franchetti in Venezia

fondamente studiate. L'influenza del Jordaens è sensibile, quella del Rubens manifesta, specialmente nella figura di Dedalo; ma da chi procedono la distribuzione, gli atteggiamenti, la scelta del soggetto e persino il formato se non dalla scuola bolognese?

Alla designazione del catalogo non credo sia estranea una tradizione inglese, ch'io chiamerei piuttosto leggenda, quella cioè che il Van Dyck abbia ricercato e trovato nello specchio il modello per il suo Icaro; benchè l'adolescente abbia la capigliatura bionda a riflessi fulvi, benchè gli occhi ricordino lontanamente quelli del pittore, il tipo a me pare affatto inglese, e così non riconosco il Rubens nel Dedalo. Mi pare più verosimile che, pure essendosi, quanto alla testa, ispirato a modello inglese, il Van Dyck si sia giovato, pel corpo, della sua stessa persona, assai ben fatta e proporzionata, secondo la testimonianza di tutti i biografi dell'artista. A me pare dunque che il dipinto vada ascritto al periodo inglese.

Con felice idea Dedalo è rappresentato in atto di adattare ad Icaro le ali, mentre con un braccio levato in alto e l'indice teso pare proibisca al figlinolo di librarsi troppo in alto, cioè troppo vicino al sole.

Con assai maggiore fondamento mi pare si potrebbero classificare fra le opere giovanili i due ritratti esposti dal conte de Pret Roose de Calesberg, sulla data dei quali tace il catalogo. Sono due giovani sposi della famiglia De Witte di Anversa: a tale famiglia infatti appartengono le armi, che i dipinti recano in alto nell'angolo. Nelle due tele troviamo molti fra i pregi migliori e pochi dei difetti del primo periodo, soprattutto in quella che riproduce la figura snella e spigliata del giovane gentiluomo: essa risente moltissimo ed esclusivamente nella tecnica la maniera ambrata del Rubens, e la carnagione sana e ben penetrata di luce si direbbe eseguita dallo stesso maestro; più debole è invece quella della giovane moglie, di un pallore malaticcio, ch'è di effetto non troppo gradevole. L'impasto, di una grande finezza, la superficie quanto mai levigata e le vernici così lucide e brillanti ci presentano piuttosto i due ritratti e le due pitture col carattere di due smalti.

Questa tecnica esageratamente curata ci richiama alla mente le tele caramellate di Carlo Dolci, per servirmi d'un termine indovinato di Ugo Ojetti. Per fortuna le due figure del Van Dyck sono ben lungi dalla sdolcinatezza delle figure del maestro fiorentino. Questa diligenza e finitezza delle due tele esposte, del resto, più che dal Rubens, procedeva dalla maniera del Van Balen e dal suo secolo.

Di tutti i ritratti conosciuti anteriori al viaggio d'Italia, quelli del conte de Pret Calesberg mi pare debbano esser messi fra gli ultimi; infatti presentano una maniera più perfezionata ed una tecnica più solida, e ciò è assai facile avvertire, se li paragoniamo cogli altri ritratti anteriori al 1621 esposti ad Anversa. Esaminiamo, per esempio, una tela esposta nella stessa sala, alla parete vicina. È una giovane madre, fiamminga nella più intima essenza, che tiene seduto sulle ginocchia un bel bambino, che non può avere più di un anno o due (n. 98). Il viso nella madre è diafano, le mani cadaveriche e difettose nel disegno non solo, ma il colorito nel fondo e negli accessorî piuttosto aspro: sulle gote paffute del piccino poi due macchie rosse sono applicate senz'arte, senza fusione; pur tuttavia davanti a questo dipinto è impossibile sottrarsi ad un senso di piacere. Vi è tanta spontaneità e freschezza nella concezione, tanta dolcezza nello sguardo della madre e tanta vita, tanta gioia di vivere brilla negli occhi vispi del bambino che le mende, nè poche, nè piccole, passano quasi in seconda linea. Il paesaggio di sfondo, che appare sotto il ripiegarsi di un panneggio rosso, è debolmente illuminato; e qui vediamo adottare per la prima volta il sistema, che ritroveremo impiegato nella maggior parte dei ritratti che il pittore eseguirà in seguito, specialmente a Genova, di simulare cioè nello sfondo il crepuscolo con la sua luce sanguigna e languente. Secondo l'opinione di alcuni, la tela riprodurrebbe i tratti di un figlio del Rubens e di Isabella Brandt; le linee e l'espressione della madre richiamano infatti quelle della prima moglie del Rubens. Il dipinto sarebbe in tal caso quello eseguito dal Van Dyck prima del viaggio d'Italia e da lui donato al Rubens insieme col *Cristo nell'orto degli olivi* e con altre tre sue composizioni, dipinto, che si credeva perduto; ma potrebbe anche esser stato dipinto prima, forse anche quando il giovane era nello studio del Rubens, a giudicare dalla maniera ond'è eseguita la pittura. È noto infatti che l'allievo aveva una rispettosa affezione per la prima moglie del maestro, e anzi qualcuno andò più in là, affermando che ben altro era il sentimento del Van Dyck per la graziosa dama fiamminga, e ch'egli aveva fatto il possibile perchè il suo sentimento fosse condiviso non solo, ma vi fu persino chi osò assicurare che la moglie del Rubens fu tutt'altro che indifferente e che fu questa la gran ragione, che spinse il Rubens ad allontanare con pretesti capziosi il suo miglior allievo, persuadendolo a venire in Italia. Ma tutto ciò non ha il minimo fondamento di verità, e sono troppo noti del resto i sentimenti di affettuosa amicizia, che legarono per tutta la vita i due grandi artisti. Il dipinto dovette viaggiare non poco, prima di giungere nelle mani del conte Brownlow, che ne è il proprietario presente.

Che il giovane artista non si dissimulasse le imperfezioni e le deficienze, da noi notate, ce lo provano due grandi ritratti in figura intiera (nn. 83 e 84), che si fanno *pendant*, esposti nella parete vicina ed evidentemente eseguiti poco dopo il presunto ritratto di Isabella Brandt.

L'artista, malcontento della maniera grigia e gial-



Sacra Famiglia. Collezione Morris Kahn, Parigi

lognola, si getta con violenza nella maniera opposta. Al pallido volto della giovane madre vediamo sostituiti volti più accesi, modellati energicamente con un impasto crudo e piuttosto aspro, dove però il sangue circola liberamente; sugli zigomi appaiono due chiazze sanguigne, e le sporgenze anatomiche sono segnate con troppo contrasto. In questa violenza di accento si riconosce subito il partito preso e lo sforzo ne è manifesto. La maniera del Rubens, così vigorosa e potente, non basta più al giovane pittore: egli sente il bisogno di spingersi più in là; nella ricerca trova il Jordaens, ed a lui s'appoggia, in lui si abbandona fiducioso. Ma da questa tormentosa ricerca la personalità esce sminuita, rimpiccolita, e la tempra momentaneamente fiaccata. A questo dobbiamo dunque attribuire l'aspetto incompiuto delle due pitture, e quelle pennellate sgarbate speciatmente nel ritratto del Vink, chè a tale famiglia si crede appartengano i due personaggi: dov'è la fusione e l'armonia delicata del Van Dyck, tanto ammirato da noi?

Dei suoi caratteri più spiccati non poteva però il Van Dyck spogliarsi del tutto, e noi ammiriamo nel gentiluomo una profonda e nobile espressione. Meno simpatica è l'imagine della sua compagna, tipo schietto di massaia fiamminga; i capelli di lei sono tirati e raccolti in una specie di cuffia, senz'ombra di civetteria, ma nemmeno di grazia. Il viso poco elevato non parla nè al sentimento, nè alla fantasia. In complesso, fuori dell'interesse storico e dell'influenza del Jordaens e del Rubens, poco offrono questi due ritratti, nei quali però non deve sfuggire una singolarità, quella della mano rubensiana, cioè, nel gentiluomo e già allungata nella dama, principio di quella grazia che degenererà spesso in manierismo ed affettazione.

Ma proseguiamo nel nostro esame delle opere, che il catalogo indica come anteriori al 1621. Senza uscire dalla sala, eccoci davanti ad un ritratto di vecchia dama seduto che fa *pendant* ad un ritratto di vecchia pure seduta (nn. 88 e 89). Essa ha un tipo fiammingo spiccato ed è anche trattata alla maniera fiamminga del pittore, ma non la prima, bensì quella della maturità, cioè in un'armonia grigio-cupa di ombre neutre e bistrate nel fondo: il disegno è perfetto, il modellato energico e profonda l'espressione: a me pare che la pittura dovrebbe essere ascritta al soggiorno del pittore in patria dopo il viaggio d'Italia. Quanto al ritratto del vecchio seduto su un seggiolone di paglia, che pare un giureconsulto od un mercante, ritengo fermamente che l'attribuzione del Van Dyck sia da escludere nel modo più assoluto.

Che i due dipinti si facciano *pendant* non è un argomento, chè si sa quanto le epoche posteriori furono tenere della simmetria, facendo a questo scopo ridurre od ingrandire gran numero di capolavori, che noi non oseremmo nemmeno levare dalla cornice per tema di alterare il carattere loro impresso dall'autore.

L'attribuzione potè anche essere suggerita dall'idea che il lavoro sia stato eseguito sotto una potente ispirazione del Jordaens, ma l'influenza di questo maestro non è così grande nel ritratto da non permettere che vi si avvertano quelle ancor più sensibili del Caravaggio, del Ribera e dello Strozzi, sicuro dello Strozzi, che più d'ogni altro dovette preoccupare l'autore, quando andava eseguendo il lavoro.

Se anche il dipinto dovesse essere ascritto al Van Dyck, la data del 1621 sarebbe affatto inesatta; ma, come dissi, ciò non è ammissibile: infatti nessuna opera del maestro presenta tanta violenza di ombre, tanto sfoggio di contrasti. Passiamo in rivista i lavori eseguiti nella maniera più accesa, più meridionale, per così dire, ma nessuno s'avvicinerà al ritratto esposto ad Anversa, nessun personaggio avrà quelle carni congestionate ed abbruciate dal sole, quelle mani tozze e prive di ogni eleganza. Anche le opere, che maggiormente rivelano l'influenza italiana ci mostreranno sempre un impasto compatto, una maniera uniforme di deporre il colore in piccola dose, come già usava Tiziano e senza troppo sensibili differenze di quantità: le pennellate invisibili si seguono serrate: formando nell'imprimitura un tutto quanto mai omogeneo, in modo che la tela presenti una superficie levigata, piana, ed uniforme; mentre poi le influenze meridionali si accusano nella scelta delle tinte, in alcuni tipi ed atteggiamenti, e soprattutto nel maggior vigore, nella maggior solidità del modellato. Per convincersene non si ha che a volgere il capo sul superbo ritratto del barone Franchetti (n. 45) lì vicino, eseguito appunto nella maniera più forte e meridionale. Nel ritratto di vecchio invece troviamo una superficie assai variata: allo scopo di mostrare con maggior evidenza le ingiurie del tempo, dov'è il volto la telà fu coperta di pennellate dove dense e dove leggerissime; profonde incisioni dai riflessi di rame nella pittura contrastano con le altre pennellate nutrite, che le separano: l'artista riuscì certamente a dare al suo lavoro un intenso vigore, ma tutto a detrimento dell'armonia. Il sistema impiegato è per lo meno pericoloso, poichè di questo passo ci si avvia verso il bassorilievo policromo.

Contro l'attribuzione del Van Dyck vi è poi un argomento, che mi pare decisivo: se vi è una parte del volto, che il Van Dyck cura sempre con particolare amore e con la più scrupolosa diligenza, questa è certamente la parte più importante, cioè gli occhi; da essi traspare assai spesso il carattere, il sentimento, l'essere morale del modello, e sovente anche una figura volgare si riabilita se è illuminata da uno sguardo intelligente, espressivo: ebbene, anche una rapida occhiata gettata sul ritratto del vecchio sarà sufficiente a convincerci che gli occhi sono malissimo disegnati e non vanno d'accordo.

Un ritratto del Van Dyck, dipinto da lui stesso ed



Ambrogio Spinola. Collezione Morris Kahn, Parigi

esposto dal duca di Grafton (n. 54), ci mostra qual'era l'autore prima del viaggio d'Italia. La preoccupazione del giovane artista è di dare alla pittura un carattere elevato: tutto tradisce il desiderio di mostrarsi elegante, disinvolto, raffinato. Ciò non impedisce all'osservatore di notare nella pittura vari difetti: l'impasto delle carni manca di fusione ed il sangue non vi affluisce sufficientemente, il modellato manca di vigore e l'atteggiamento non va esente da affettazione, specialmente in quella mano, che il giovine va mostrando con femminile civetteria. Ben se ne accorse l'autore, ed in altri autoritratti, eseguiti poco dopo, pur mantenendo la disposizione e l'attitudine nella parte superiore; egli modificò l'atteggiamento delle mani, che dispose con maggior naturalezza; così avvenne per quello di Monaco. Una buona ripetizione dell'autoritratto esposto si trova all'Ermitage. Altro autoritratto, dipinto a non grande distanza, ma assai differente, fa parte delle reali collezioni a Windsor. In complesso le opere giovanili del Van Dyck sono bene rappresentate all'Esposizione d'Anversa, non tanto per il numero, quanto per la qualità, e meglio per l'interesse ch'esse offrono.

(*Continua*)

Luino (Lago Maggiore), 15 settembre 1899.

Mario Menotti.

Notizie delle Marche.

Per la conservazione dei monumenti ascolani. — Non so quale altra città delle Marche possa vantare, al par di Ascoli Piceno, sì numerosi monumenti dell'epoca romana, del periodo longobardo e dei primi secoli dopo il mille; ma neppure saprei indicare altra città marchigiana, fra le maggiori, dove gli abitanti, fatte poche quanto onorevoli eccezioni, si interessino meno delle loro memorie artistiche, le quali, quantunque testimoni insigni di un'epoca remota e, diciamolo pure, per molti aspetti gloriosa, minacciano rovina; tanto è l'abbandono in cui sono tenute per colpa di molti. Nè si creda che un simile stato di cose dipenda dal fatto che nessuno mai si curò di alzare la voce contro sì colpevole trascuratezza, chè non mancarono qui persone autorevoli, del luogo e forastieri, le quali con tutta franchezza e coraggio posero, come suol dirsi, la mano sulla piaga, dicendo tutto intero il pensier loro, specialmente riguardo a certi proprietari di stabili che non hanno certo da lodarsi del modo con cui custodiscono avanzi importantissimi di costruzioni medioevali; un solo de' quali, in altre regioni, formerebbe il vanto di una città. E perchè non si pensi che chi scrive, col pretesto di scuotere dal letargo coloro che hanno il diritto e il dovere di tutelare il patrimonio artistico nazionale, esageri nel suo giudizio, dirò che un dotto ascolano, geloso delle memorie splendide del proprio paese, illustrando alcune sculture del secolo xi, si augurava, or sono già diversi anni, nel 1885, che « per ignoranza ed incuria » non si lasciassero perire miseramente, tra altro, alcune parti dell'antichissimo tempio dei Ss. Vincenzo ed Anastasio, « oggi che in Italia spira un'aura poco favorevole all'archeologia ed all'arte, perchè il *popolo grasso* vuole trattorie e caffè con tutte le agiatezze e si noia di quanto ha patina di antico e pretesa di merito artistico. E quest'aura malefica, soggiungeva, spira più furiosa che altrove, in Ascoli, dove certuni predicano la crociata contro le belle facciate di travertino del Quattrocento e del Cinquecento, ed invocano la scopa ed il latte di calce, perchè trasformino questa città artistica e monumentale in un grosso e nuovissimo borgo, tanto bianco che sembri uscito di bucato! »

Un altro cultore intelligente di storia e di arte scriveva in proposito che « la trascuratezza con la quale sono tenuti siffatti monumenti dipende pure dall'assenza di ogni idealità in queste popolazioni e specialmente nelle classi agiate, tutte volte agli interessi materiali e logorantisi nelle questioncelle di partiti ». A me dunque, ultimo arrivato, non occorre aggiungere nulla.

Tra i diversi edifici che attendono solleciti restauri, se non si vuole vederli tra non molto in una completa rovina (com'è avvenuto della chiesa di San Marco) noto, a caso, la pittoresca chiesina di *Santa Maria delle Donne*, a cinquecento metri da Porta Romana, costruita nel 1233 per le damianiste mendicanti, oggi di proprietà privata.

La fronte graziosa, di *romantica architettura*, come scrisse l'architetto G. B. Carducci, mostra una larga fessura che la deturpa da capo a fondo. L'unico gentilissimo rosone, sopra la porta, che serve a dar luce all'interno, è ridotto in uno stato miserando: grossi pezzi di pietra, che girano intorno a mo' di cornice, si sono staccati e abbassati di circa 20 centimetri; alcuni raggi (colonnine delicatissime ottagonali o a spirale) caduti, altri fissati alla peggio con pezzi di mattone; tutto accenna ad una prossima caduta della bella finestra circolare e della porta. L'interno originale nella sua struttura così semplice e pur così elegante, per la bellezza del presbiterio, per alcune pitture a fresco e per tutto l'insieme importantissimo, serve ora a custodirvi le vinacce.

Nel cenobio adiacente è una fabbrica di mattonelle a cemento.

Presso i giardini pubblici l'antica chiesa di *San Vittore*, eretta su altro tempio più antico verso il 1200, anch'essa tutta in pietra concia, è ridotta in assai tristi condizioni; internamente è notevole la tribuna tutta di travertino.

Della chiesa di *San Salvatore*, sulla via che conduce a Lisciano, passata nelle mani di un signore

israelita, abbiamo oggi un magazzino di prodotti campestri. Sulla facciata è una rozza quanto geniale trifora *gotica*, uno dei rari esempi, se non forse l'unico, di finestre simili in Ascoli e dintorni; ebbene, l'arcone della sottostante porta manca semplicemente del cuneo centrale, di guisa che il muro appalesa sin d'ora dei cedimenti e molto verosimilmente farà cadere la soprastante trifora.

Fuori Porta Capuccina i monaci camaldolesi di Santa Croce edificarono nel secolo XII, o meglio, ampliarono la chiesa di *Sant'Ilario*. Presentemente l'edificio appartiene ad una famiglia del luogo, la quale, non badando a simili *anticaglie* ha diviso in due impalcature, ad uso di magazzini, l'antica abside graziosissima dalle sottili finestrine a feritoia; e del corpo principale dell'edificio, che risale al secolo X ed è formato da « pezzi di muro *reticolato* romano e da massi di travertino recanti meandri dei bassi tempi, triglifi, bucrani e tracce d'inscrizioni relative all'ascolana famiglia Ventidia », ha fatto l'abitazione del colono e la cantina.

Nulla dirò, che non sia noto, della chiesa del Ss. Vincenzo e Anastasio, uno dei monumenti più cospicui delle Marche, un grande e prezioso palinsesto architettonico, come egregiamente lo chiamò l'ascolano comm. G. Castelli, in cui l'arte scrisse durante ottocento anni le sue cifre immortali. È noto agli studiosi che la singolare facciata di questo tempio rimonta al 1389; che la porta riccamente intagliata è sormontata da figure scolpite nel secolo XI e precisamente nel 1036; che i fianchi della nave di mezzo, interrotti da sei bifore ineguali appartengono, come la torre massiccia, al secolo IX o X; e che quindi il monumento, ch'è di una eccezionale importanza, sia nel rispetto della storia, sia in quello dell'arte, basta di per sè stesso a raccomandarsi a chi di ragione, per la conservazione sua più gelosa. E invece?... Invece, ripeterò con l'Alippi, il tetto è fradicio; il portone di legno è mezzo sfasciato e puntellato; le colonnine delle bifore, meno una, sono sparite; l'abside pentagona è fuori piombo e priva in parte di copertura; l'interno, che pare consacrato al dio Bacco perchè pieno di grandi botti, è uno sfacelo, e le piante parassite compiono fra pietra e pietra la loro opera distruggitrice. Fu parrocchia, ed ora dipende dal parroco di San Pietro martire che ne ha, diciamo così, la custodia.

Nè qui terminerei, se lo spazio me lo consentisse, di discorrere intorno al modo con cui si lasciano deperire i più ragguardevoli monumenti del luogo, mentre questi, al contrario, dovrebbero essere cagione di grande compiacimento per gli ascolani, per gli studiosi e gli amatori particolarmente.

Tralascio, per brevità, di accennare al palazzetto *longobardo* di via Soderini, al campanile ed al tabernacolo goffamente imbiancato di *Santa Maria inter vineas* e a diversi altri edifici e opere d'arte che reclamano le cure più amorevoli di una mente provvida e sagace, l'opera di un restauratore intelligente.

Dopo l'allarme dato in proposito da persone egregie e competenti, quali, ad esempio, il Cantalamessa, il Castelli, l'Alippi, i quali assai prima di me dissero delle poco liete condizioni de' monumenti ascolani, raccomandandoli a quanti hanno un culto per le memorie fulgide dell'arte nostra, non so se alcun vantaggio potrà ad essi derivare per queste mie poche parole, dettate al solo scopo di richiamare sui monumenti stessi l'attenzione delle persone colte e di coloro ai quali spetta per dovere di salvarli da una più o meno prossima rovina.

Ascoli-Piceno, dicembre 1899.

E. CALZINI.

NOTIZIE NAPOLETANE.

Un sarcofago con mosaico rinvenuto nella chiesa di Santa Restituta. — Nell'antica basilica di Santa Restituta, annessa al Duomo di Napoli, a sinistra della cappella detta di Santa Maria del *Principio* vi è un'altra cappella che s'intitola del *Beato Nicolò*, dall'avervi avuto sepoltura un uomo di tal nome, il quale morì in concetto di santità sul principio del secolo XIV.

La leggenda del Beato Nicolò, eremita di Santa Maria *ad Circulum* di Napoli, dettata da un tal maestro Giacomo di Pisa, prima dell'anno 1319, si trova registrata nel così detto *Codice di Vespasiano Barnaba*, conservato nell'Archivio della metropolitana di Napoli, ed in qualche altra antica scrittura; e fu per la prima volta pubblicata dai Bollandisti. [1] La leggenda ci narra che il Beato morì nel maggio del 1310, e con gran pompa fu sepolto nella Basilica di Santa Restituta, ove poi la stessa regina, Maria d'Angiò, vedova di Carlo lo *Zoppo* e madre di Roberto re di Napoli, gli fece costruire una tomba adorna di mosaico, la quale poggiava sopra tredici colonnine. Così la trovò monsignor Annibale Di Capua, vescovo di Napoli, nella sua visita del 1583: « *ex marmoreo tapide constructum* (*tumutum*) *tessellato etiam opere ornatum, ac supra tredecim parvas cotumnas similiter marmoreas positum, operculo similiter marmoreo et tessellato lectum et clausum, quod opercutum erat calce et tapidibus desuper fabricatis obstructum* ». Allora fu aperto il tumulo, probabilmente distruggendone il coperchio, e, fatta la ricognizione delle ossa, fu ordinato *optius collocari*. Furon tolte quindi le colonnine che lo sostenevano ed il sarcofago fu poggiato sul suolo, e di sopra gli fu elevato un altare in muratura, di guisa che la mensa marmorea faceva da coperchio.

[1] Cfr. il pregevole scritto di mons. G. ASPRENO GALANTE, *Memorie della vita e del culto del Beato Nicolò eremita di Santa Maria a Circolo di Napoli*. Napoli, 1875-77.

Circa un secolo e mezzo più tardi, verso il 1739, la cappella del Beato Nicolò fu tutta rifatta, ed il primitivo altare in muratura fu sostituito da uno in marmo, il quale nascose totalmente la tomba del Beato, in guisa che di poi non si sapeva neppure in qual parte della cappella si trovasse murato il tumulo descritto da mons. Di Capua. In questa medesima rifazione scomparvero alcuni elementi gotici che ancora si vedevano nella cappella, ed una serie di pitture rappresentanti fatti della vita del Beato, le quali erano attribuite al Tesauro(?).

Ora, nel praticare un restauro nell'altare, è tornato a luce il sarcofago scomparso. Esso è di marmo bianco grezzo, tranne che nel lato anteriore, il quale presenta un piano su cui è applicata la decorazione musiva composta di porfido e di serpentini alternati con tasselli di marmo bianco (*opus alexandrinum*). Nel disegno, strettamente geometrico, predomina il triangolo. Tutto il campo centrale è composto di stelle situate l'una accanto dell'altra in più ordini; intorno corre un fregio di tasselli più piccoli, il quale non è tutto del medesimo disegno; il lato superiore e quello laterale di destra sono simili; così gli altri due lati. Questa disuguaglianza nell'ornato del fregio, accoppiata alla mancanza di simmetria che troviamo anche nella decorazione del campo centrale, ove il posto di un colore è occupato talvolta da un tassello dell'altro marmo, ic fa supporre che quel pezzo di mosaico applicato sul sarcofago sia un residuo di qualche opera più antica del quale l'artefice si sia servito adattandolo come meglio poteva. Si potrebbe anche pensare ai resti di un antico pavimento alessandrino posto appunto in Santa Restituta.

Una capsella di piombo rinvenuta nella Chiesa di Santa Restituta. — Nel tornare a luce il sarcofago descritto di sopra, è stata rinvenuta una *capsella* di piombo parallelepipede con evidenti tracce di doratura, mancante del fondo e del coperchio. È probabile che essa fu collocata in quel luogo nel 1583 quando, come ho detto, il sarcofago del Beato Nicolò fu posto sotto l'altare, ed è probabile che custodisse qualche scrittura che autenticava le ossa ivi tumulate. Il chiarissimo mons. G. Aspreno-Galante illustrerà al più presto questo prezioso cimelio, che interesserà non poco gli studiosi, trattandosi di un'opera di quel genialissimo artefice del Rinascimento che ha consacrato ai fatti della vita di Cristo i suoi più soavi bassorilievi, voglio dire Valerio Belli, vicentino.

In quest'altra opera che ora torna a luce, gentilmente mostratami dallo stesso mons. Galante, io ho potuto riconoscere otto delle rappresentazioni che il vicentino aveva composte per la famosa cassetta di Clemente VII.

A. Filangieri di Candida.

Notizie della Sicilia.

Onoranze a Giacomo Serpotta. — Parecchio tempo fa si costituì qui un Comitato con lo scopo di commemorare Giacomo Serpotta, il genialissimo artista del Seicento, che ha lasciato nelle chiese palermitane un tesoro di opere decorative meravigliose. Il Circolo artistico di Palermo poi diede incarico ad Ettore Ximenes di eseguire un monumento in onore del maestro; ma pare che si sonnecchi un pochino e che tutto proceda lentamente. È sperabile che il Comitato lavori davvero, e che non sia lontano il giorno in cui si potrà rendere questo doveroso omaggio al celebre decoratore.

A proposito del Serpotta, l'ing. Cimino di Palermo ha pubblicato la prima serie d'una raccolta di fotoincisioni uscite dal suo stabilimento *Il Serpotta*, che riproducono in gran parte i putti serpottiani graziosamente festosi; ma l'A. ha scelto i lavori meno belli, che, senza dubbio, sono opera di scolari, e ha avuto il torto d'ingrandirli nelle tavole più di quanto era conveniente. Del resto l'opera del Cimino non ha carattere scientifico.

Una tavola del pittore Quartararo. — Nel Museo Nazionale di Palermo verrà presto esposta una tavola interessante con le figure degli apostoli Pietro e Paolo, che, grazie alla scoperta d'un documento compiuta dal Di Marzo (Not. Fallera, 1493-94), si è potuta identificare per opera del pittore palermitano Riccardo Quartararo. Pietro Ruzzolone si era obbligato con la Confraternita di San Pietro la Bagnara di Palermo a dipingere su tavola, in un tempo stabilito, i Ss. Pietro e Paolo. Il pittore cominciò il lavoro, ma non lo condusse sollecitamente, in maniera che, scaduto il termine prefisso, i frati committenti, come si era pattuito, cancellarono le figure e diedero l'incarico dell'opera al pittore Quartararo, il quale dipinse sulla faccia opposta della tavola. Il Mongitore ai piedi di essa lesse l'iscrizione: *Richardus operis auctor,* MCCCCLXXXXIIII, ma questa parte fu segata quando, demolita la chiesa, il quadro fu portato all'Università degli studi. Certamente è questa la tavola ricordata dall'atto notarile, e la prova si è che si vedono ancora le figure cancellate.

Lavori fatti eseguire negli ultimi anni dall'Ufficio regionale di Palermo. — Palermo. *Palazzo Chiaramonte* (sec. XIV). Lavori del 1894-95. — *A*) Si è provveduto al restauro dell'importantissimo soffitto dipinto della grande aula di prima elevazione. Un tramezzo in mattoni e una vôlta di centine di pioppo, rivestita di tela, ricoprivano e deturpavano barbaramente l'opera meravigliosa, che rivela l'arte indigena nei suoi primordi, fusa con la ricca e smagliante ornamentazione araba. Si è avuta la fortuna di scoprire due nomi di pittori *Mastru Si-*

muni pinturi di Curiglu e *Mastru Chicu pinturi di Naro*. Il disegnatore Giuseppe Alfano ha eseguito i lucidi e i disegni a colori, che sono stati in piccola parte pubblicati nella *Rivista d'Arte industriale* del Boito, ma i cui originali sono stati mandati alla grande Esposizione di Parigi. *B*) Si sono rinvenute e restaurate due grandi bifore nel muro sud del detto salone prospiciente nella corsia nord del loggiato. *C*) Si è ripristinata una parte del lastrico-terrazzo che copriva in origine le corsie del loggiato, demolendo all'uopo le vôlte finte costruite in tempi recenti. *D*) Si è rinvenuta e restaurata un'ultima finestra bifora nella facciata nord, verso l'angolo est.

— Anno 1899. — Si è restituita l'antica scala che conduceva alla seconda elevazione in base alle tracce lasciate dai gradini nei muri che ne costituiscono la gabbia.

Chiesa di Santo Spirito o dei Vespri (sec. XII). Anno 1898. — Si sono completati i restauri a questo interessante monumento, restituendovi il pavimento originario.

Chiesa di San Giovanni dei Lebbrosi (sec. XII). Anno 1899. — *A*) Si è restituita alla luce la cupola rimettendovi l'intonaco colorato (rosso), com'era in origine. *B*) Si sono tolti i tetti modernamente costruiti sulle ali laterali alla cupola e sopra le tre absidi, restaurandovi i terrazzi che vi erano in origine. *C*) Si sono sistemati i tetti della nave centrale e quelli delle navatine, togliendo così le cause dell'umidità, prima permanenti nella chiesa. *D*) Si è rinvenuto un capitello di stucco nella testata sinistra dell'absidiola meridionale, e si sono scoverte le tracce del pavimento originario, simile a quello dei monumenti coevi (*spigatum*). *E*) Si sono rinvenute e restaurate la porta della scala che conduceva ai terrazzi e due altre ogivali, una nella facciata nord ed un'altra in quella sud.

MONREALE. *Chiostro di Santa Maria Nuova* (sec. XII). Anno 1899. — Si continua il restauro dei tetti e del pavimento delle corsie in base alle tracce rinvenute.

MESSINA. *Cattedrale*. Anni 1897-98-99. — A spese del Municipio di Messina, col concorso del Ministero dell'istruzione pubblica, si restaurano i musaici della vôlta della grande abside, caduti in seguito ai terremoti del novembre 1896, e nello stesso tempo si assicurano quelli esistenti, quasi tutti staccati dal paramento curvo della vôlta per la cattiva qualità delle malte antiche.

MONTALBANO DI ELICONA. *Castello* (sec. XIV). Anno 1899. — *A*) Si è riparato tutto il braccio nord-est restaurando i muri che lo dividevano in vari ambienti, e di cui si rinvennero le tracce. *B*) Si è in gran parte sterrato il maschio fino al pavimento originario. *C*) Si sono rinvenute tracce di affreschi contemporanei nella cappella: una *Madonna* ed un *San Giovanni Precursore* nelle due nicchie laterali della piccola tribuna.

Palermo, 20 dicembre 1899.

E. MAUCERI.

FOTOGRAFIE.

L'editore P. Wytsman di Bruxelles (79, rue Neuve) imprende la pubblicazione di quadri antichi poco conosciuti che si trovano nel Belgio, nelle chiese, nei conventi, nei castelli, nei palazzi comunali, negli ospizi, nelle collezioni private, ecc.

L'opera consterà di 200-250 grandi riproduzioni corredate di un testo descrittivo, e certamente per la sua utilità troverà largo successo nel pubblico degli studiosi di cose d'arte.

La Casa Ad. Braun & C. (Paris, 18, rue Louis-le-Grand) ha pubblicato in fotografie al carbone, inalterabili, le migliori pitture della pinacoteca di Brera. L'opera completa consta di 67 riproduzioni: 64 in grande formato e 3 in medio formato. Il testo descrittivo che le accompagna è stato scritto da Adolfo Venturi.

Per i lavori pubblicati nell'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI - DOMENICO GNOLI, *Direttori.*

Roma — Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00618 8680